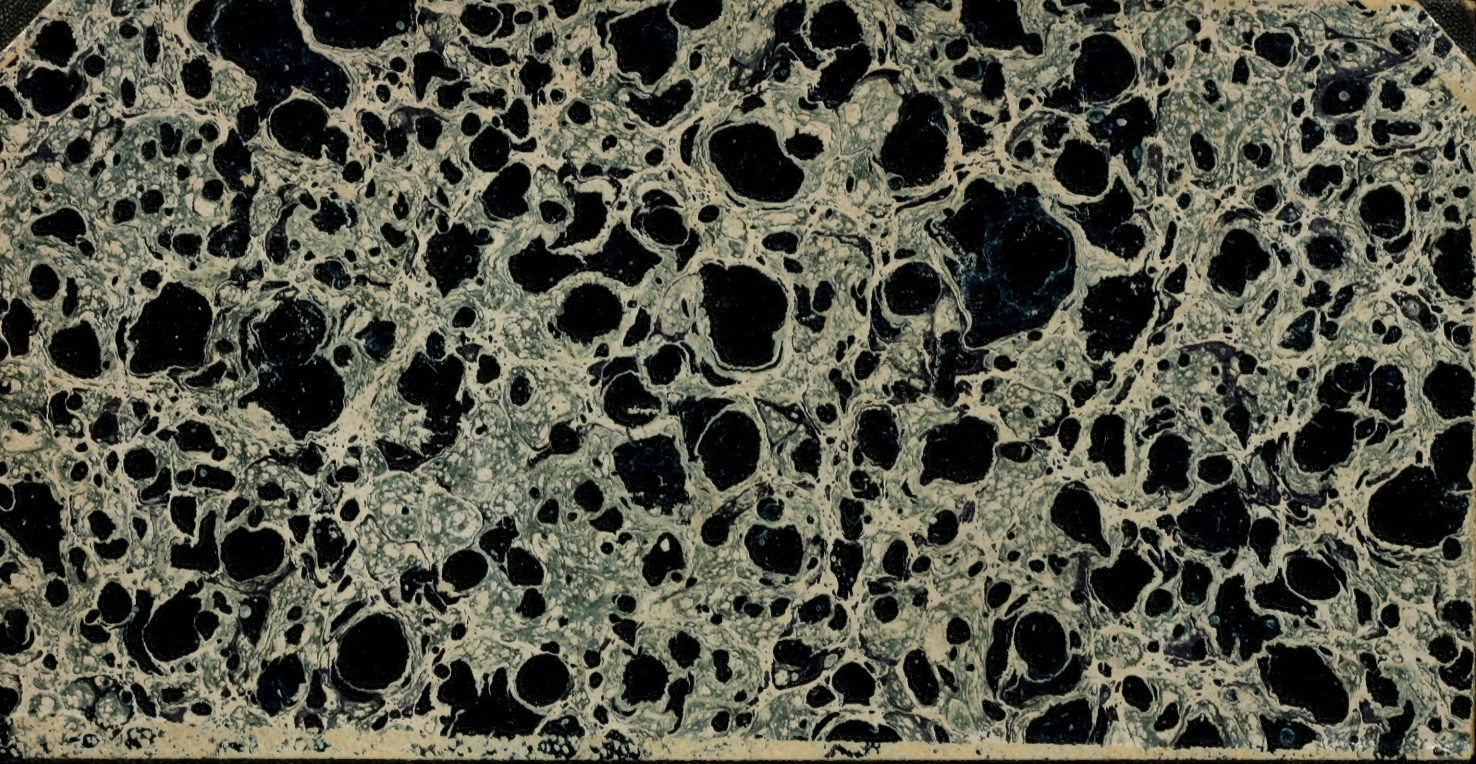


Shakespeare
und unsere Klassiker

Shakespeare und unsere Klassiker

von Arthur Böhtlingk

Dritter Band:
Schiller und Shakespeare

Fritz Eckardt Verlag
Leipzig 1910

G.H
B671s

Schiller und Shakespeare

von Arthur Böhtlingk

Leitspruch:
Ein Genius bedingt den andern.

188772.
7.4.24.

Fritz Eckardt Verlag
Leipzig 1910

Germany

Vorwort.

Hat Goethe, ähnlich wie einst der junge Lessing, zunächst eine „französierende" Richtung eingeschlagen gehabt, und erst in Straßburg, am Schlusse seiner Studentenzeit, den engen Anschluß an den großen Briten gewonnen, ist dieser erst in Goethes zweiter literarischer Periode, von der freilich die Bedeutung unseres Dichterfürsten erst datiert, ihm der maßgebende Leitstern geworden, so ist Schiller schon als heranwachsender Jüngling, vor jeder literarischen Betätigung, ein begeisterter Jünger Shakespeares. Durch die übermächtige Einwirkung des großen Briten zum Dramatiker geworden, wird er ihm von Anfang bis zu Ende entscheidender Anreger und höchstes Vorbild bleiben: wie bei den „Räubern", seinem Erstling, so wieder bei dem „Tell", seinem letzten, zur Vollendung gekommenen Bühnenwerke. Kannte er doch keinen höheren Ehrgeiz, als ein „deutscher Shakespeare" zu werden.

Über dies sein Verhältnis zum englischen Dichterkönige hat Schiller selbst sich oft genug ausgelassen. Von der Literaturgeschichte ist es im großen und ganzen längst in Rechnung gezogen. Und doch liegt der Fall ähnlich wie bei Lessing und Goethe. Trotz der Bibliothek von Spezialstudien und zusammenfassenden Monographien sind die näheren Beziehungen Schillers zum großen Briten, das Ineinanderspiel seiner einzelnen Bühnenstücke mit den analogen Gestaltungen bei Shakespeare, so gut wie unerforscht.

Eugen Kühnemann ist von den Schiller-Biographen, so weit ich sehe, überhaupt der erste, der die maßgebende Einwirkung von Shakespeare auf Schiller in seiner ganzen Tragweite erkannt und zum vollen Ausdruck gebracht hat. „Über die kleineren Geister hinweg", lauten Kühnemanns beherzigenswerte Worte, „reicht Schiller als der erste, der wieder an die volle Größe germanischer Tragödie rührte, Shakespeare die Hand. Im Grunde ist doch dieser sein Lehrer gewesen." Kühnemann wird die Richtigkeit dieses Satzes in seiner meisterhaften Analyse der „Räuber" glänzend erweisen. Er hat es indes nicht als seine Aufgabe angesehen, dies für die späteren Stücke folgerecht durchzuführen. Auch sein „Schiller" ist zudem, wie die vielen neueren Monographien, in bezug auf die Wertung der Schillerschen Bühnenwerke, überwiegend apologetisch. Ihm scheint nichts mehr am Herzen gelegen zu haben, als die schonungslose Kritik der Schillerschen Bühnenwerke durch Entgegenhaltung von Shakespeares überlegner Kunst, wie sie Otto Ludwig in seinen „Shakespearestudien" geübt hat, auszuschalten. Das Stärkste an Verkennung von Schillers Eigenart und -recht habe — durch Shakespeare völlig geblendet! — Otto Ludwig geleistet. Man solle es damit genug sein lassen. Es gebe nichts „Geistloseres", als Schiller durch den Vergleich mit Shakespeare „herabzusetzen".

Diese Animosität Otto Ludwig gegenüber führt in die Irre. Was man auch an Otto Ludwigs Shakespearestudien und damit zusammenhängender Kritik der Schillerschen Bühnenwerke auszusetzen haben mag, — sie sind unstreitig das Tief-

sinnigste und Geistvollste, das Sachkundigste und Schlagendste, was wir, selbst Lessings „Hamburgische Dramaturgie" nicht ausgenommen, in dieser Richtung überhaupt besitzen. Wenn Otto Ludwigs Auge, durch das tiefgehende Verständnis für den großen Briten geschärft, Schillers Schwächen als Dramatiker mit fast unheimlichem Scharfblick an den Tag legt, so folgt daraus keineswegs, daß er durch Shakespeare völlig *geblendet* worden sei, so daß er für die großen Eigenschaften und Schönheiten Schillers kein Auge mehr gehabt habe. Schon daß er sich so tiefernst und eingehend mit seinen Dramen befaßt, bekundet nichts weniger als Voreingenommenheit oder Geringschätzung. Und wenn er den Maßstab Shakespeares an ihn legt, so tut er nur, was Schiller selbst an sich geübt hat. Auch daß er in ihm seiner ganzen dichterischen Wesenart nach einen Antipoden des großen Briten sieht, ist im Grunde nicht viel anderes, als was Schiller selbst getan hat, wenn er sich als „sentimentalischer" Dichter dem „naiven" Shakespeare gegenüberstellte. Otto Ludwig zieht nur die letzte Konsequenz hieraus. Ihm ist Shakespeare der „Sachdichter", Schiller der „Ichdichter". Bei Schiller reiße uns der Dichter hin, bei Shakespeare des Dichters Gestalten. Anstatt, wie Shakespeare, das Poetische, das tiefere Interesse aus dem Stoffe selbst heraus zu entwickeln, versuche er immer wieder, ein außerhalb der Bedingungen seines Stoffes und seiner Charaktere gelegenes Schöne und Poetische in seine Stücke hineinzutragen. „Shakespeare tat, was er als Poet tun mußte, Schiller tat es als Philosoph". Sei Goethe, als Dramatiker, wie sein Tasso belege, zu sehr auf das

Innerliche gerichtet, so Schiller zu sehr auf das Äußerliche, rein Theatralische. So seien beide „Fragmente des Dramatikers", wir würden von beiden zu dem Ganzen getrieben, zu Shakespeare. „Eine Geschichte, so reich und draſtisch, wie Schillers, dabei aber nur der äußere Leib einer inneren Entwicklung, wie Goethes; das Muster, wie das zu machen, besitzen wir in Shakespeare."

Allerdings gibt Otto Ludwig in seinen „Shakespearestudien", die ihm als Wegweisung für sein eignes, dichterisches Schaffen dienten, nur die Kritik der Schillerschen Bühnenwerke, ihre Kehrseite. Anderes hat er nicht geben wollen. Er bringt auch seine Erwägungen nur sporadisch zu Papier, wenn er das betreffende Stück wieder gelesen oder auf der Bühne gesehen hat. Es fragt sich nur, ob die von ihm an der Hand Shakespeares geübte Kritik stichhaltig ist oder nicht. Durch Apologie von Schillers Bühnenwerken, ohne auf die Einwände von Otto Ludwig einzugehen, werden diese nicht entkräftet. Den Schillerschen Bühnenwerken kann man nicht auf den Grund kommen, sie zureichend erfassen und erläutern, ohne sich mit der Kritik Otto Ludwigs redlich abzufinden. So tief greift diese ein.

Otto Ludwig befand sich, da er seine „Shakespearestudien" zu Papier brachte (in den fünfziger und bis in die Mitte der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts) Schillern und dem Schillerkultus gegenüber in ähnlicher Lage wie ein Jahrhundert zuvor Lessing, als ihm William Shakespeare in seiner ganzen Größe aufging und ihm einen völlig neuen Maßstab an die Hand gab, so daß nicht nur die französischen Klassiker, sondern auch die bis dahin

von ihm so hoch geschätzten Engländer, die Lilly, Thomson, Otway, Dryden u. s. f. zunichte wurden. Otto Ludwigs Urteil über Schiller als Dramatiker fällt so vernichtend aus, nicht zum wenigsten, weil er ihn den Corneille und Racine ähnlicher findet, als dem großen Briten. Er ist auch der Ansicht, daß Schiller den Abstand zwischen der Tragödie der alten Griechen und seinen, ihnen zum Teil nachgebildeten Dichterwerken so wenig zu überbrücken vermocht habe, wie den zum großen Briten.

So oft ich mich im Urteil mit Otto Ludwig auch begegne, so ist meine Aufgabe doch eine wesentlich andere. Otto Ludwigs Aufzeichnungen sind zu sehr verschiedener Zeit und aus gelegentlichem Anlaß niedergeschrieben. Sie sind auch nur nach seinem Tode als lose Tagebuchblätter veröffentlicht worden. Viele der Schillerschen Bühnenwerke werden gar nicht angezogen, die meisten, wenn auch auf den Kern untersucht, nur kurz gestreift. Vor allem — die Genesis des Dramatikers Schiller, sein Werdegang, oder auch nur der Nachweis von Shakespeares Einwirkung bleibt so gut wie unberührt. Eben dieses ist, was ich auszuführen mir vorgesetzt habe. Es handelt sich keineswegs nur um eine Kritik der Schillerschen Bühnenwerke an der Hand Shakespeares, vielmehr vor allem darum, seine Beziehung zum englischen Dichterkönige aufzudecken und in ihrer Tragweite zu würdigen. Da, wie gesagt, Shakespeare seine ganze dramatische Entwicklung und Betätigung von Anfang bis zu Ende maßgebend beeinflußt, so kommt dies einer Klarlegung seines ganzen dramatischen Schaffens gleich.

So wenig, wie man Leſſings „Minna", „Emilia" und „Nathan" analyſieren, deren Werdeprozeß durchſchauen kann, ohne die vorbildliche Einwirkung des „Will of all Wills" in Betracht zu ziehen, ſo wenig iſt dies bei den Schillerſchen Bühnenwerken möglich. Die Forſchung aber iſt in dieſer Beziehung bis heute faſt ſo rückſtändig geblieben, wie bei Leſſing.

Über die Anlehnung an den großen Briten bei der Ausgeſtaltung ſeiner „Räuber" hat ſich Schiller ſelbſt ſo eingehend geäußert, daß dies unmöglich unbeachtet bleiben konnte. Auch das gelegentliche Bekenntnis, in einem Briefe an Reinwald, daß er ſich vorgeſetzt habe, ſeinem Carlos die Seele des Hamlet einzugeben, iſt gebucht worden, indes ohne weiter beherzigt zu werden. Einzelne Anklänge an Shakeſpeare im „Fiesko", „Wallenſtein", „Wilhelm Tell" ſind vermerkt worden. Dabei hat es aber ſein Bewenden gehabt. Selbſt die meiſterhafte Analyſe der „Räuber" von Kühnemann hat eine reichliche Nachleſe übrig gelaſſen. Wie neben Lear und Richard III. auch Othello und Hamlet hineinſpielen, iſt erſt noch nachzuweiſen geweſen. Trotz des Muley Haſſan, des „konfiszierten Mohrenkopfes" mit ſeiner „originellen Miſchung von Spitzbüberei und Laune" und der barbariſchen, grauenhaften Weiſe, wie der armen Bertha mitgeſpielt wird, iſt die vorbildliche Einwirkung von Shakeſpeares „Titus Andronicus" auf Schillers Fiesko unbemerkt geblieben. Ebenſo die Anklänge an „Hamlet" und „Othello" in „Kabale und Liebe".

Das für die Schillerſche Geiſtesart und Arbeitsweiſe als Dramatiker ſo bezeichnende Fragment „Der Menſchenfeind" iſt zwar im Gegenſatz zu Shakeſpeares

„Timon von Athen" entworfen worden, allein, was völlig unbeachtet geblieben ist, zugleich im engsten Anschluß an dessen „Sturm", an „Lear" und „Hamlet". Trotz des so nachdrücklichen Hinweises von Otto Ludwig, daß Schiller die entscheidende Anregung und Anleitung zu seinen historischen Dramen, vom „Wallenstein" bis zum „Wilhelm Tell", von den Shakespeareschen Historien empfangen hat, ist dieser Wegweisung so gut wie gar nicht nachgegangen worden.

Was werden die Herren vom „Fach" vollends für Augen machen, bei dem Nachweis, daß der „Maria Stuart" Shakespeares „König Johann" zugrunde liegt? Oder dazu, daß Schillers „Jungfrau" geradezu einer Nachbildung gleichkommt von Shakespeares „Pucelle", wie man den ersten Teil „Heinrichs VI." überschreiben könnte, und dabei zugleich den Aufbau von Shakespeares „König Lear" zur Grundlage hat? Gar daß die so „gemein" gewordene Vorstellung, daß Shakespeare die französische Volksheldin als „Hexe" verunglimpft und abgetan habe, den wahren Sachverhalt geradewegs auf den Kopf stellt? Dazu sagen, daß Schiller die Jungfrau gar nicht reiner und erhabener fassen konnte, als es der große Brite getan hat und tatsächlich nicht größer, sondern kleiner gemacht hat, vor allem ungleich weniger lebenswahr und damit lebensvoll? Hier gab es so viele und so tief eingewurzelte Vorurteile zu beseitigen, daß ich gemeint habe, den Nachweis nicht eingehend genug erbringen zu können; lieber habe ich zu weitläufig, als zu kurz sein wollen.

So sehr ich mit Eugen Kühnemann in der Beurteilung von Otto Ludwig differiere,

so bin ich andrerseits sehr seiner Meinung, daß es mit der Verneinung nicht getan ist, am allerwenigsten bei einem Dichterkönige, wie unser Schiller, daß es vor allem darauf ankommt, diesen in seiner Eigenart richtig zu erfassen und zu werten. Ich habe es mir denn auch, wie schon bei Lessing und Goethe, angelegen sein lassen, die angezogenen Dichterwerke *genetisch*, in ihrem Werdeprozeß und damit in ihrer Wesenart zu vergegenwärtigen, auch über die Berührungspunkte mit Shakespeare hinaus. Unbeschadet des speziellen Themas: „Schiller und Shakespeare", habe ich, so weit dies im gegebenen Rahmen möglich schien, den *ganzen* Schiller als Bühnendichter geben wollen, mit ihm zugleich auch den englischen Dichterkönig, den einen durch den andern ins Licht zu setzen versucht. Je unzureichender Schillers Dramatik — bei unmittelbarer Zusammenstellung mit den Bühnenwerken des großen Briten — erscheint, je greifbarer seine Schwächen zutage treten, desto *notwendiger* dünkt mich der Vergleich im Interesse unserer eigenen deutschen Dichtkunst. Betreten wir damit doch nur den Weg, den Schiller selbst eingeschlagen und uns gewiesen hat.

Inhalt.

Vorwort.

1. Erſte Bekanntſchaft mit Shakeſpeare.
2. Wie Schiller dichtete.
3. „Die Räuber“ Ihre Geneſis.
   a) Die dramatiſche Form.
   b) Die Stoffwahl.
      α) Schuberts Erzählung.
      β) Goethes Götz.
   c) Leſſings Minna und Emilia.
   d) J. J. Rouſſeau und Plutarch.
   e) Cervantes (Don Quixote).
   f) Klopſtock und ſeine Meſſiade.
   g) Anlehnung an Shakeſpeare.
      α) Lear (der alte Gloſter, Edmund und Edgar.)
      β) Richard III.
      γ) Othello.
      δ) Hamlet.
   h) Schillers Eigenſtes.
      α) Karl Moor — Schiller ſelbſt.
      β) Das nationale Moment.
      γ) Das revolutionäre Moment.
   i) Aufnahme des Dramas und Schillers Selbſtkritik.
   k) Der Dichter der „Räuber“ und Shakeſpeare.
4. „Über das gegenwärtige teutſche Theater“.

5. „Fiesko.“
a) Stoffwahl und Historie.
b) Das Studium Lessings.
c) Einwirkung Shakespeares.
α) Die Charaktertragödie.
β) Das venetianische Kolorit.
γ) „Titus Andronicus“ (der Mohr).
δ) Die Virginiustragödie.
ε) Nationale Anspielungen.

6. „Kabale und Liebe“.
a.) Anschluß an Lessing.
b) Wie Shakespeare durchblickt.
α) Hamlet.
β) Othello.

7. „Was wirkt die Bühne?“

8. „Don Carlos“.
a) Wahl und Plan der Tragödie.
b) Don Carlos und Hamlet.
c) Othello und König Philipp.
d) Das persönliche, subjektivistische Moment.
e) Politisch-religiöse und ästhetische Momente.
f) Shakespeare unerreichbar.

9. „Der Menschenfeind.“
a) Schillers Vorhaben.
b) Shakespeare „Timon“. (Aristophanes, Lucian und Plutarch.)
c) Schillers „Menschenfeind“.
α) Analogie mit Shakespeares „Sturm“.
β) Anklang an Lear und Hamlet.
γ) Schillers Eigenstes.
δ) Die Klippe.

10. Das griechische Theater.
a) Der Mannheimer Antikensaal und die „Götter Griechenlands".
b) Des Euripides Iphigenie in Aulis.
c) Goethes Iphigenie.
d) Theoretische Erörterungen.
e) Kritik Shakespeare's.
f) Anschluß an Goethe.

11. Wieder bei Shakespeare.

12. Wallenstein.
a) Die Grundzüge.
b) Das Epische.
c) Das gräzisierende Moment.
d) Shakespeares Einwirkung.
α) Julius Caesar.
β) Macbeth.
e) Das eigentliche Trauerspiel.
α) Gräfin Terzky.
β) Octavio Piccolomini.
γ) Realismus und Idealismus im Gegensatz. Wallenstein selbst.

13. Maria Stuart.
a) Stoffwahl.
b) Anlehnung an Shakespeares „König Johann".
α) Der Kampf um die Krone.
β) Der Kampf mit Rom.
c) Die dramaturgische Formel (Schicksalsidee).
d) Die französischen Klassiker.
e) Das Theatralische im Gegensatz zum Tragischen.

14. Shakespeare's Macbeth.

15. Die Jungfrau von Orleans.
a) Schiller und Shakespeare.
b) Shakespeare's Pucelle.
α) Im französischen Lager.
β) Auf dem Schlachtfelde.
γ) Talbot.
δ) Überredung Burgunds.
ε) Der Umschlag im Schicksal der Pucelle.
ζ) Die „Hexe".
η) Die Pucelle wieder sie selbst.
ϑ) Ihr Abgang.
ι) Shakespeares Pucelle als Ganzes.
c) Schillers Jungfrau.
α) Direkte Anlehnung an Shakespeare.
β) Berufung und Beglaubigung der Jungfrau.
γ) Die Schwertprobe.
δ) Die Jungfräulichkeit.
ε) Das Hexenhafte.
ζ) Der schwarze Ritter.
η) Das „Gespenst".
ϑ) Die tragische Verschuldung.
ι) Das antikisierende Moment.
κ) Das „Romantische."
λ) Die Überredung Burgunds.
μ) Historisch-politische Momente.
ν) Anlehnung an „König Lear".
ξ) Schillers Eigenstes.

16. Noch einmal die Franzosen.

17. „Die Braut von Messina".
a) Verhältnis zur Antike.
α) Das „Schicksal".
β) Der „Chor".
b) Verhältnis zu den Franzosen.
c) Verhältnis zu Shakespeare.

18. Wilhelm Tell.

a) Stoffwahl und Ausgestaltung.
b) Anknüpfung an Shakespeare.
c) Das Opernhafte und übertrieben Theatralische.
d) Tribut an die Romantik.
e) Endergebnis.

19. „Demetrius" und der Zweite Teil der „Räuber" (Nachlaß)

Schlußwort.

1. Erste Bekanntschaft mit Shakespeare.

Die stärkste Einwirkung, die Schiller im elterlichen Hause empfangen hat, war eine religiöse. Der Vater verrichtete nicht nur die Hausandacht selbst, sondern verfaßte sogar Gebete, deren volltönende, in breiten Rhytmen dahinfließende, fast dithyrambische Sprache schon an die seines großen Sohnes anklingt. Die Mutter konnte auf einem Sonntagsgange, auf dem sie den Kindern von dem Gange nach Emmaus erzählte, so überwältigt werden, daß sie mit ihren Kleinen auf freiem Felde niederkniete und für die Gottesherrlichkeit in der Natur laut dankte. Und auch auf der Lateinschule, im schönen Lorch, am Fuße des Hohenstaufen, haben es ihm vor allem die Bibel und sein Religionslehrer angetan. Der goldlockige Knabe, mit der Küchenschürze umgebunden, predigte mit entzückender Beredsamkeit vom Stuhle herab und hatte keinen höheren Traum, als einmal als Gottesgelehrter und Seelsorger auf der Kanzel zu stehen. Nichts ist ihm schwerer angekommen, als da der Landesvater Herzog Karl eines Tages ihn in die militärische Pflanzschule versetzte, um aus ihm einen juristisch gebildeten Verwaltungsbeamten zu machen und er derart gezwungen wurde, auf den geistlichen Beruf zu verzichten.

Um so begehrlicher und begeisterter suchte seine junge, auf das Ideale gerichtete, religionsbedürftige

Seele Ersatz in Dichtung, Philosophie, Ethik und Ästhetik, wie diese sein Lehrer Abel vortrug. Wie horchte der Fünfzehnjährige da auf! Gar als Abel eines Tages zur psychologischen Erläuterung den englischen Dichterkönig anzog.

„Noch immer erinnere ich mich," erzählt Abel selbst, „jener Szene. Ich war gewohnt, bei Erklärung psychologischer Begriffe Stellen aus Dichtern vorzulesen, um das Vorgelesene anschaulicher und interessanter zu machen; dieses tat ich insbesondere auch, als ich den Kampf der Pflicht mit der Leidenschaft oder einer Leidenschaft mit einer andern Leidenschaft erklärte, welchen anschaulicher zu machen ich einige der schönsten, hierher passenden Stellen aus Shakespeares Othello nach der Wielandschen Übersetzung vorlas. Schiller war ganz Ohr. Alle Züge seines Geistes drückten die Gefühle aus, von denen er durchdrungen war, und kaum war die Verlesung vollendet, so begehrte er das Buch von mir und von nun an las und studierte er dasselbe mit ununterbrochenem Eifer."

Auch Schillers Schulkamerad und Dichtergenosse Petersen erinnerte sich später des bedeutsamen Augenblicks, wie Schiller sich aufrichtete und wie bezaubert hinhörte, um nach geendigter Stunde „mit ausdrucksvollster Sehnsucht" zum Lehrer hinzutreten und um „den großen Dramatiker" zu bitten.

Die Anekdote, wonach Schiller noch auf der Schule die Wielandsche Übersetzung Shakespeares seinem Kameraden Hoven abgekauft hätte, gegen Überlassung seiner Lieblingsgerichte, muß, da Schiller erst 1793, bei der Wiederkehr ins Heimatland, in den Besitz von Hovens Exemplar gelangt zu sein scheint, auf sich beruhen. Dafür steht fest, daß der frischgebackne Regimentsmedikus, der nur 18 Gulden monatlich Gehalt bezog, sich die Anschaffung der

Wieland-Eschenburgschen Shakespeare-Ausgabe 1780 volle 14 Gulden hat kosten lassen.

Wie der große Brite eingangs auf ihn einwirkte, bekundet uns übrigens Schiller selbst. Es ging ihm beim Lesen der Shakespeareschen Dramen in ihrem vollen Umfange zunächst wie es auch dem jungen Goethe ergangen war —

> „Als ich ihn," heißt es in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung, „in einem sehr frühen Alter zuerst kennen lernte, empörte mich seine Kälte, seine Unempfindlichkeit, die ihm erlaubte, im höchsten Pathos zu scherzen, die herzzerschneidenden Auftritte im Hamlet, im König Lear, im Macbeth u. s. f. durch einen Narren zu stören, der ihn bald da festhielt, wo meine Empfindung forteilte, bald da kaltherzig fortriß, wo das Herz so gern still gestanden wäre. Durch die Bekanntschaft mit neueren Poeten verleitet, in dem Werke den Dichter zuerst aufzusuchen, seinem Herzen zu begegnen, mit ihm gemeinschaftlich über seinen Gegenstand zu reflektieren, kurz, das Objekt in dem Subjekt anzuschauen, war es mir unerträglich, daß der Poet sich hier gar nirgends fassen ließ und mir nirgends Rede stehen wollte. Mehrere Jahre hatte er schon meine ganze Verehrung und war mein Studium, ehe ich sein Individuum lieb gewinnen lernte. Ich war noch nicht fähig, die Natur aus der ersten Hand zu verstehen. Nur ihr durch den Verstand reflektiertes und durch die Regel zurecht gelegtes Bild konnte ich ertragen, und dazu waren die sentimentalischen Dichter der Franzosen und auch der Deutschen, von den Jahren 1750 bis etwa 1780, gerade die rechten Subjekte. Übrigens schäme ich mich dieses Kinderurteils nicht, da die bejahrte Kritik ein ähnliches fällte und naiv genug war, es in die Welt hinauszuschreiben."

Letzteres zielte wohl auch auf Wieland und dessen Anmerkungen zu den einzelnen Stücken Shake-

speares in seiner Verdeutschung von dessen Bühnenwerken. Z. B. wenn Wieland sogar zum „Kaufmann von Venedig" bemerkte:

> „Alle Fehler, entweder eines selbst ungereinigten Geschmacks oder einer übertriebenen Gefälligkeit gegen den Geschmack seiner Zeit, die unserm Autor vorgeworfen werden, herrschen vielleicht in keinem Stück auf eine beleidigendere Art, als in diesem. Die häufigen und rührenden Schönheiten desselben alle Augenblicke durch ungereimte Abfälle, aufgedunsene Figuren, frostige Antithesen, Wortspiele und alle nur mögliche Fehler des Ausdrucks entstellt zu sehen, ist so widrig, daß der Übersetzer sich nicht enthalten kann, an vielen Orten sich lieber dem Vorwurf, der den französischen Übersetzern gemacht zu werden pflegt, auszusetzen, als durch eine allzu schüchterne Treue dem Shakespeare zu schaden und den Leser ungeduldig zu machen."

Um die Jurisprudenz los zu werden, ging Schiller zur Medizin über. Seine dichterische Neigung wurde dadurch nicht beeinträchtigt.

Der angehende Mediziner und Physiologe, der den Menschen unter das Seziermesser nehmen mußte, und der über nichts eifriger nachsann, als den Einklang von Körper und Seele, den Zusammenhang der tierischen und menschlichen Natur, mußte indeß bald genug auch im Leben auf das Inkongruente und die Widersprüche stoßen, welche ihn in den Dramen des großen Briten zunächst so befremdeten und abschreckten.

> „Ist es nicht widersinnig und ungerecht," heißt es im „Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen", „das einfache, notwendige, für sich Bestand habende Wesen (die Seele) mit einem andern Wesen (dem Körper) zu verwickeln, das in ewigem Wirbel umhergerollt, jedem

Ungefähr preisgegeben, jeder Notwendigkeit zum Opfer wird? — Vielleicht sehen wir bei kälterem Nachdenken aus dieser anscheinenden Verwirrung und Planlosigkeit eine größere Schönheit hervorgehen."

Diese Schönheit fand Schiller im Einklang der körperlichen Natur mit der geistigen und vor allem in der Vorherrschaft der letzteren. Dieses zu demonstrieren, aber kannte er kein wirksameres Mittel als den Hinweis auf die menschliche Natur, wie sie der große Brite in seinen Bühnenwerken zur Anschauung bringt.

„Tiefe, chronische Seelenschmerzen", lauten die „Beispiele,", die er in seiner Dissertation anzieht, „besonders wenn sie von einer starken Anstrengung des Denkens begleitet sind, worunter ich vorzüglich denjenigen schleichenden Zorn, den man Indignation heißt, rechne, nagen gleichsam an den Grundfesten des Körpers und trocknen die Säfte des Lebens aus. Diese Leute sehen abgezehrt und bleich, und der innere Gram verrät sich aus den hohlen, tiefliegenden Augen. „Ich muß Leute um mich haben, die fett sind," sagt Caesar, „Leute mit runden Backen und die des Nachts schlafen. Der Cassius dort hat ein hageres, hungriges Gesicht; er denkt zu viel; dergleichen Leute sind gefährlich." Furcht, Unruhe, Gewissensangst, Verzweiflung wirken nicht viel weniger als die hitzigsten Fieber. Dem in Angst gejagten Richard (dem Dritten) fehlt in der Nacht vor der Entscheidungsschlacht die Munterkeit, die er sonst hat, und er wähnt sie mit einem Glas Wein wieder zu gewinnen. Es ist nicht Seelenleiden allein, das ihm seine Munterkeit verscheucht, es ist eine ihm aus dem Kern der Maschine aufgedrungene Empfindung von Unbehaglichkeit, es ist eben diejenige Empfindung, welche die bösartigen Fieber verkündigt.

„Die Schauer, die denjenigen ergreifen, der auf eine lasterhafte Tat ausgeht, oder der eben eine ausgeführt hat, sind eben nichts anderes als der Horror, der den Febricitanten schüttelt und welcher auch auf

eingenommene widerwärtige Arzenei empfunden wird. Die nächtliche Jactation derer, die von Gewissensbissen gequält werden, die immer mit einem febrilischen Aderschlag begleitet sind, sind wahrhaftige Fieber, die der Consenz der Maschine mit der Seele veranlaßt, und wenn Lady Macbeth im Schlaf geht, so ist sie eine frenitische Delirantin. Ja, schon der nachgemachte Affekt macht den Schauspieler augenblicklich krank, und wenn Garrick seinen Lear oder Othello gespielt hatte, so brachte er einige Stunden in gichterischen Zuckungen auf dem Bette zu. Auch die Illusion des Zuschauers, die Sympathie mit künstlichen Leidenschaften, hat Schauer, Gichter und Ohnmachten gewirkt."

Nichts zwang dem jungen Physiologen mehr Bewunderung ab für die wunderbare Zweckmäßigkeit des menschlichen Organismus als der regelmäßige „Nachlaß" der sich widerstreitenden Kräfte und Leidenschaften, wie sie der Schlaf mit sich bringt, welcher das „heilsame Gleichgewicht, die Harmonie der Seelenwirkungen" wieder herstellt. Auch hierfür ist ihm der englische Dichterkönig Kronzeuge.

„Der Schlaf, der, wie unser Shakespeare sagt, den verworrenen Knäuel der Sorgen auseinanderlöst, das Bad der wunden Arbeit, die Geburt von jedes Tages Leben, der zweite Gang der großen Natur ist."

„Der Schlaf," führt Schiller ganz im Geiste Shakespeares, von sich weiter aus, „versiegelt gleichsam das Auge des Kummers, nimmt dem Fürsten und Staatsmann die schwere Bürde ab, gießt Lebenskraft in die Adern des Kranken und Ruhe in seine zerrissene Seele; auch der Tagelöhner hört die Stimme des Drängers nicht mehr, und das mißhandelte Vieh entflieht den Tyranneien der Menschen. Alle Sorgen und Lasten der Geschöpfe begräbt der Schlaf, setzt Alles ins Gleichgewicht, rüstet jeden mit neugebornen Kräften aus, die Freuden und Leiden des folgenden Tages zu tragen."

Was der junge Kandidat der Medizin oder vielmehr der Dichtkunst hier vorträgt, ist bereits eigene Lebenserfahrung, aus Selbstbeobachtung heraus gewonnen. Wie das seelische Moment für das Wohlbefinden ausschlaggebend sein könne, ein „gutes Gewissen" das Gleichgewicht am sichersten verbürge, wußte er im Ungestüm seiner leidenschaftlichen Natur selbst am besten. Wie heißt es doch im Eingange seines ergreifenden Abschiedbriefes an Scharfenstein, der ihm die Freundschaft aufgesagt hatte, weil er an die Wahrhaftigkeit seiner überschwänglichen Empfindung nicht zu glauben vermochte —

> „Ich habe nicht bös an Dir gehandelt, wie Du mein Herz anklagst. Es ist rein, heiter, hat bei Deinem Zettel keinen Anteil gefunden, habe nicht erröten, nicht weinen, nicht beben dürfen, denn es ist rein, ohne Falsch und Trug, darum kann ich jetzt kluge, ernsthafte, aufrichtige Worte reden."

Eben weil Schiller, je mehr er das Leben kennen lernte, Shakespeare so naturwahr fand, wertete er ihn in dem Maße, als er die Natur aus der ersten Hand entgegenzunehmen lernte, nur immer höher. Die Einwirkung, die er von seinen Bühnenwerken empfing, war um so unmittelbarer und mächtiger, als er diese schon 1778, als Neunzehnjähriger, hat aufführen sehen. Kam damals doch, Ende Mai bis in den September hinein, der Theaterunternehmer und Schauspieler Schikaneder mit seiner Truppe (zur Messe) nach Stuttgart und zwar um ein „deutsches" Theater zum Besten zu geben. Neben den neuesten deutschen Stücken kam der große Brite zur Geltung. „Richard III.", „Romeo und Julie", „Hamlet" und „Lear" gelangten zur Aufführung. Der Erfolg war

ein so durchschlagender, daß fortab selbst auf der Hofbühne, zwischen den Opern und französischen Stücken, auch deutsche zur Aufführung kamen. Zum herzoglichen Hoftheater gehörten aber, nicht nur als Zuschauer, sondern auch als Mitwirkende, die Schüler der Militärakademie. War doch die Pflanzschule ursprünglich in erster Linie darauf zugeschnitten worden, geeignete Künstler aller Art für das herzogliche Theater heranzubilden! Der junge Schiller war, sobald das Theater in Frage kam, so Feuer und Flamme, daß er sich gelegentlich sogar als Dirigent durchsetzte. So hätte er 1780 zur Geburtstagsfeier des Herzogs die Wahl von Goethes „Clavigo" veranlaßt. Er selbst gab den Clavigo und dies mit solchem Ungestüm, daß er dabei fast zu Falle gekommen wäre. So hoch seine einsichtsvollen Lehrer seine dichterische Begabung bereits einschätzten, so wenig vermochten sie ein irgend zureichendes deklamatorisches oder gar schauspielerisches Talent in ihm wahrzunehmen. Ihn selbst hat sein dichterisches Feuer über die Klippen, an denen er so sichtlich Schiffbruch litt, hinweggetäuscht.

Shakespeare wirkt, alle anderen in den Hintergrund drängend, so frühzeitig und entscheidend auf Schillers dichterischen Genius ein, daß er, nicht nur sein „Lehrer", sondern gradeswegs als der geistige Vater des Dramatikers Schiller erscheint. Wie sehr dieser nach ihm ausschaute, ihm in der Erfassung und der Darstellung menschlicher Leidenschaften nachrang, als er seine „Räuber" endgültig auszugestalten begann, welches Selbstgefühl ihm dies eingab, hat Schiller wahrlich greifbar genug verraten, da er es wagte, inmitten der Beispiele aus Shakespeares

Werken, zur Begründung seiner physiologischen Anschauungen über die menschliche Natur, seinen eignen Franz Moor anzuziehen. Wußte er doch, daß er ihn nach dem Vorbilde des großen Briten geschaffen hatte! Schillers „Räuber" sind ohne die maßgebende Einwirkung Shakespeares so wenig denkbar, wie Lessings „Minna" oder Goethes „Götz". Schiller hat dabei den unermeßlichen Vorzug gehabt, daß ihm der Umweg und Irrgang durch die französierende Tendenz von Gottsched und Genossen erspart geblieben ist.

Wie hieß es doch bei Lessing im 17. Literaturbrief?

> „Wenn man die Meisterstücke des Shakespeare mit einigen bescheidenen Veränderungen unseren Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von besseren Folgen gewesen sein, als daß man sie mit Corneille und Racine so bekannt gemacht hat. Erstlich würde das Volk an jenen weit mehr Geschmack gefunden haben, als es an diesen nicht finden kann; und zweitens würde jener ganz andere Köpfe unter uns geweckt haben, als man von diesen zu rühmen weiß. Denn ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden, und am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint, und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschreckt."

Der Dichter der „Räuber" sollte zwanzig Jahre später (Lessing schrieb sein Seherwort im Geburtsjahre Schillers) hierfür das lebendige Exempel werden.

2. Wie Schiller dichtete.

„Man wähne ja nicht", wird Schillers Schulkamerad und Dichtergenosse Petersen kurz nach dem Hingang des Dichters der „Räuber", im Rückblick auf den Werdegang Schillers als Dichter, sich verlauten lassen, „daß Schillers frühere Dichtungen leichte Ergießungen einer immer reichen, immer strömenden Einbildungskraft oder gleichsam Einlispelungen einer freundlichen Muse gewesen seien. Mit nichten! Erst nach langem Einsammeln und Aufschichten erhaltener Eindrücke, erworbener Vorstellungen, angestellter Beobachtungen; erst nach vielen angestellten Bilderjagden, nach hundertfachen Schwängerungen seiner Phantasie und den mannigfaltigsten Befruchtungen seines Geistes überhaupt; erst nach vielen mißlungenen und vernichteten Versuchen; erst nach Anstrengungen, die nicht selten einem wahren Pressen und Herauspumpen glichen, hob er sich im Jahre 1777 so weit, daß scharfsichtige Prüfer der Fähigkeiten von ihm glauben durften, er könne dereinst werden: os magna sonaturum. Und zwar war dieses mehr aus einzelnen kleinen Aeußerungen zu schließen, als aus größeren Arbeiten. Er selbst ward auch der Inwohnung und schaffenden Wirkung des Dichtergeistes nicht früher, als um diese Zeit, recht gewiß."

Hiermit stimmt Schillers eigenes Bekenntnis. Vor allem war er sich bewußt, wie unerläßlich ihm,

sollte er dichten, die Anregung durch andere Geister, die geistige Wechselwirkung, war. So schreibt er unterm 21. Februar 83, als er über seinen Carlos zu brüten beginnt, aus der Einsamkeit von Bauerbach an Reinwald nach Meiningen:

> „Gelegentlich muß ich anerkennen, daß ich nunmehr der Meinung bin, daß das Genie, wo nicht unterdrückt, doch entsetzlich zurückwachsen, zusammenschrumpfen kann, wenn ihm der Stoß von außen fehlt. Man sagt sonst, es helfe sich in allen Fällen selbst auf — ich glaub' es nimmer. Wenn ich mich im weitesten Verstand zum Beispiel setzen kann, so beweist meine jetzige Seelenlage das Gegenteil. Mühsam, und wirklich oft wider allen Dank, muß ich eine Laune, eine dichterische Stimmung hervorarbeiten, die mich in zehn Minuten bei einem guten denkenden Freunde sonst anwandelt. Oft auch bei einem vortrefflichen Buch oder im offenen Himmel. Es scheint, Gedanken lassen sich nur durch Gedanken locken, und unsere Geisteskräfte müssen wie die Saiten eines Instrumentes durch Geister gespielt werden. Wie groß muß das Originalgenie also sein, das weder in seinem Himmelsstrich und Erdreich, noch in seinem gesellschaftlichen Kreis Aufmunterung findet und aus der Barbarei selbst hervorspringt."

Konnte er der Anregung und Einwirkung Anderer so wenig entraten, so blieb doch selbstverständlich das eigene Selbst immer ausschlaggebend. Dies in dem Maße, daß, wie er selbst hervorhebt, wenn eine Dichtung, insbesondere auch das Drama, noch so mannigfaltige Zustände und Gestalten enthält, diese doch immer nur das Wesen des Dichters selbst widerspiegeln.

> „Wir schaffen uns einen Charakter," fährt Schiller unterm 14. April im Briefe an Reinwald fort, „wenn wir unsere Empfindungen und unsere historische Kenntnis von fremden, in andere Mischung brin-

gen — bei den Guten das Plus oder Licht — bei Schlimmeren das Minus oder den Schatten vorwalten lassen. Gleich wie aus einem einfachen weißen Strahl, je nachdem er auf Flächen fällt, tausend und wieder tausend Farben entstehen, so bin ich zu glauben geneigt, daß in unserer Seele alle Charaktere nach ihren Urstoffen schlafen und durch Wirklichkeit und Natur oder künstliche Täuschung ein dauerndes oder nur illusorisches und augenblickliches Dasein gewinnen. Alle Geburten unserer Phantasie wären also zuletzt nur *Wir selbst*."

Wenn derart die Dichtung nur das Selbst des Dichters widerspiegeln könne, so sei sie letzten Endes Selbstbespiegelung. Dies liege so sehr in der Natur der Dinge, daß auch bei der Personifizierung Gottes, wenn wir ihn uns als Schöpfer des Alls und zugleich mit diesem identisch denken, soll er sich seiner Ganzheit bewußt werden, in der unendlichen Natur nur sein Selbst widerspiegeln könne. „*Sein* Bild sieht er aus der ganzen Ökonomie des Erschaffenen vollständig, wie aus einem Spiegel zurückgeworfen, und liebt *Sich* in dem *Abriß*, das *Bezeichnende* in dem *Zeichen*." Wenn auch jedes Geschöpf ein Stück seines Wesens wiederspiegle, die Seele eines Leibniz etwa eine *Linie*, die Seele der Mimosa nur einen *Punkt*, so *liebe* er den Seraph so wenig als den Wurm, der ihn unwissend lobt, indem er letzten Endes nur sich selbst in seiner Ganzheit zu lieben vermöge.

Dies alles zur Erläuterung des Satzes: „Jede Dichtung ist nichts anderes, als eine enthusiastische Freundschaft oder *platonische* Liebe zu einem Geschöpf unseres Kopfes." Der Nachdruck liegt auf dem *Platonischen* des Verhältnisses. Doch

will Schiller die Liebe als solche darunter begriffen wissen.

„Liebe, mein Freund, das große unfehlbare Land der empfindenden Schöpfung, ist zuletzt nur ein glücklicher Betrug. Erschrecken, entglühen, zerschmelzen wir für das fremde, uns ewig nie eigen werdende Geschöpf? Gewiß nicht." — „Wenn Freundschaft und platonische Liebe nur eine Verwechslung eines fremden Wesens mit dem unsrigen, nur eine heftige Begehrung seiner Eigenschaften sind, so sind beide gewissermaßen nur eine andere Wirkung der Dichtungskraft. Oder besser: das, was wir für einen Freund und was wir für einen Helden unserer Dichtung empfinden, ist eben das. In beiden Fällen führen wir uns durch neue Lagen und Bahnen, wir brechen uns auf anderen Flächen, wir sehen uns unter anderen Farben, wir leiden für uns unter anderen Leibern."

Demnach müsse ein großer Dichter wenigstens die Kraft zur höchsten Freundschaft besitzen.

„Das ist unstreitig wahr, daß wir die Freunde unserer Helden sein müssen, wenn wir in ihnen zittern, aufwallen, weinen und verzweifeln sollen — daß wir sie als Menschen außer uns denken müssen, die uns ihre geheimsten Gefühle vertrauen und ihre Leiden und Freuden in unseren Busen ausschütten. Unsere Empfindung ist also Refraktion, keine ursprüngliche, sondern sympathetische Empfindung, dann rühren und erschüttern und entflammen wir Dichter am meisten, wenn wir selbst Furcht und Mitleid für unsern Helden gefühlt haben." Sympathie könne nur durch Sympathie erweckt werden.

Hieraus folgerte Schiller:

„Der Dichter muß weniger der Maler seines Helden — er muß mehr dessen Mädchen, dessen Busenfreund sein. — Der Anteil des Liebenden fängt tausend feine Nuancen mehr, als der scharfsichtigste Be-

obachter auf. Welchen wir lieben, dessen Gutes und Schlimmes, Glück und Unglück genießen wir in größeren Dosen, als welchen wir nicht so lieben und noch so gut kennen."

Daher rührte ihn, bekennt Schiller, Leisewitzens „Julius von Tarent" mehr als Lessings „Emilia", wenngleich Lessing unendlich besser beobachtete als Leisewitz. „Er war der Aufseher seiner Helden, aber Leisewitz war ihr Freund."

Alle diese Betrachtungen sind, wie wir sehen, Selbstbekenntnisse und zugleich das Suchen nach Direktive für die eigenen Schöpfungen. Sein „Don Carlos", an dessen Ausgestaltung er sich damals gemacht hatte, war ihm gewissermaßen sein „Mädchen". „Ich trage ihn auf meinem Busen — ich schwärme mit ihm durch die Gegend um — um Bauerbach herum."

Nicht anders hat es bereits der Dichter der „Räuber" gehalten. Schiller ist sich im Laufe der Jahre nur über sich selber klarer geworden. Und so dienen diese seine Bekenntnisse aus dem Frühjahre 1783 dazu, ihn aus der Selbstbetrachtung heraus, in seinem dichterischen Werdegange bis in die Wurzel hinein zu erkennen. Wenn er jetzt auch bemerkt, daß der Dichter gleichsam sein eigner Leser sein müsse, und wenn er ein theatralischer sei, auch sein eignes Parterre und Publikum, so ist er, obgleich er zunächst an keine Schaubühne im engeren Sinne dachte, auch letzteres schon gewesen, als er sich an seine „Räuber" machte.

Mit welcher Konzentration, in welcher Selbstberauschung und Extase er an die Arbeit ging, wenn er — dichtete, dafür haben wir nicht nur

die Zeugnisse seiner Schulkameraden, die Anekdote, wie er am Bette eines Patienten, den er als Arzt zu behandeln hatte, so in Gedanken versank und dabei um sich schlug, daß dieser es für einen Tobsuchtsanfall hielt, — er selbst wird in seinen „Räubern" sich derart „dichtend" zum Besten geben. (I, 6.) Karl Moor hat den furchtbaren Brief erhalten, in welchem der Vater ihn verstößt und gebärdet sich danach.

Grimm: Der Kerl ist unsinnig. Er macht Gestus, wie beim S. Veitstanz.
Schufterle: Sein Verstand geht im Ring herum. Ich glaube, er macht Verse.

3. „Die Räuber.“ Ihre Genesis.

a) Die dramatische Form.

So intensiv Schiller von vornherein, seiner ganzen Denkweise und Wesenart nach, auf das Tragische in dramatischer Form gerichtet gewesen ist, so hat er doch, wie er selbst auf das Nachdrücklichste betont, bei Konzeption und Ausgestaltung seiner „Räuber“, ähnlich wie Goethe bei seinem „Götz“, die Bühne zunächst außer acht gelassen. Deswegen ist ihm doch Shakespeare vorbildlich gewesen. Hierüber hat Schiller sich selbst bereits 1781 (in der noch vor der Buch-Ausgabe gestrichenen Vorrede des ersten Druckes) auf das Klarste ausgesprochen.

> „Es mag beim ersten in die Hand nehmen auffallen, daß dieses Schauspiel niemals das Bürgerrecht auf dem Schauplatz bekommen wird. Wenn nun dieses ein unentbehrliches Requisitum zu einem Drama sein soll, so hat freilich das meinige einen großen Fehler mehr.
>
> Nun weiß ich aber nicht, ob ich mich dieser Forderung so schlechtweg unterwerfen soll. Sophokles und Mänander mögen sich wohl die sinnliche Darstellung zum Hauptaugenmerk gemacht haben, denn es ist zu vermuten, daß diese sinnliche Vorbildung erst auf die Idee des Dramas geführt habe: in der Folge aber fand sichs, daß schon allein die dramatische Methode auch ohne Hinsicht auf theatralische Verkörperung, vor allen Gattungen der rührenden und unterrichtenden Poesie einen vorzüglichen Wert habe. Da sie uns ihre Welt gleichsam gegenwärtig stellt, und uns die Leidenschaften und geheimsten Bewegungen des Herzens

in eigenen Äußerungen der Person schildert, so wird sie auch gegen die beschreibende Dichtkunst um so mächtiger wirken, als die lebendige Anschauung kräftiger ist, denn die historische Erkenntnis. Wenn der unbändige Grimm in dem entsetzlichen Ausruf: „Er hat keine Kinder!“ aus Macduff redet, ist das nicht wahrer und herzeinschneidender, als wenn der alte Diego (Vater von Rodrigue in Corneilles Cid) seinen Sackspiegel herauslangt und sich aus offenem Theater beguckt. O Rage! O Desespoir!

Wirklich ist dieses große Vorrecht der dramatischen Manier, die Seele gleichsam bei ihren verstohlensten Operationen zu ertappen, für den Franzosen durchaus verloren. Seine Menschen sind, wo nicht gar Historiographen und Heldendichter ihres eigenen hohen Selbsts doch selten mehr als eiskalte Zuschauer ihrer Wut oder altkluge Professore ihrer Leidenschaft.

Wahr also ist es, daß der echte Genius des Dramas, welchen Shakespeare, wie Prospero seinen Ariel, in seiner Gewalt mag gehabt haben, daß, sage ich, der wahre Geist des Schauspiels tiefer in die Seele gräbt, schärfer ins Herz schneidet und lebendiger belehrt als Roman und Epopee, und daß es der sinnlichen Vorspiegelung gar nicht einmal bedarf, uns diese Gattung von Poesie vorzüglich zu empfehlen. Ich kann demnach eine Geschichte dramatisch abhandeln, ohne darum ein Drama schreiben zu wollen. Das heißt: Ich schreibe einen dramatischen Roman und kein theatralisches Drama. Im ersten Fall darf ich mich nur den allgemeinen Gesetzen der Kunst, nicht aber den besonderen des theatralischen Geschmacks unterwerfen.“

Es ist Schillern, wie wir sehen, beim Lesen der Shakespeareschen Bühnenwerke abermals nicht viel anders ergangen, als Goethen: auch er hat auf die Struktur, den Aufbau, die Architektur des Dramas als Ganzes, von dem darin pulsierenden Leben bewältigt, verhältnismäßig wenig geachtet. Doch geht

er in seiner Selbstkritik, wenn er seine „Räuber“ zu einem dramatischen „Roman“ stempelt und sonach als ein Drama im engeren Sinne nicht gelten lassen will, sicherlich zu weit. Ein Roman ist eher Goethes „Götz“, den Goethe selbst als „dramatisierte Geschichte“ bezeichnet hat. Schiller hat sich augenscheinlich durch Goethes Erstling, dem seine „Räuber“, wie wir noch näher sehen werden, geradezu aus dem Gesicht geschnitten sind, bestimmen lassen, von einer strengeren dramatischen Form abzusehen.

Schiller war indeß durch seine ganze Veranlagung, die Schroffheit, mit der er in seinem hochfliegenden Idealismus zwischen Seele und Leib, Geistes- und Körperwelt unterschied, für das Tragische im Menschenschicksal, die Unausgleichbarkeit der Konflikte in der menschlichen Brust, ungleich empfänglicher als jener Goethe, welcher, bei der Weichheit seiner Empfindung nur zu geneigt war, dem „Tragischen“ aus dem Wege zu gehen. Auch für das Pathetische und Rhetorische und damit für das Theatralische war Schiller ungleich zugänglicher. Hat er auch bei der Ausgestaltung seiner „Räuber“ nicht unmittelbar an Aufführung auf der Bühne gedacht, so hat er doch die einzelnen Szenen, indem sie entstanden, seinen Kameraden vordeklamiert, als wenn er sie spielte. Es genügte ihm nicht die eigene innere Befriedigung, er mußte auch seinen Zuhörern und Zuschauern imponieren. So ward seine Dichtkunst zugleich Schauspielkunst. Er ist sich denn auch bewußt gewesen, daß sein so entstandenes Drama kein übles Bühnenstück abgeben werde. Nur war auch ihm, gleich Goethen, seine Dichtung zu sehr Innerstes und Eigenstes, sein Heiligstes, als daß er nicht eine

öffentliche Aufführung durch Fremde als eine Art Profanierung empfunden hätte. Hierzu kam die nur zu begreifliche Scheu vor der Unzulänglichkeit der Bühne. Wie unerträglich war es ihm gewesen, wenn er selbst die Shakespeareschen Meisterwerke von den Schauspielern hatte verhunzen sehen: wie ein „zärtlicher" Romeo, der durch den Beifall, den ihm sein Spiel eintrug, weil er sich beobachtet wußte und als Schauspieler wissen wollte, sich „aus dem Arm der Entzückung" schleudern ließ und plötzlich dastand, „als wolle er sich vom Schneider ein Kleid anmessen lassen"! Als hätte Schiller eben Hamlets Kritik der Schauspielkunst aus der Hand gelegt, heißt es in der mehrfach angezogenen Vorrede:

> „Nicht aber das Auditorium allein, auch selbst das Theater schreckte mich ab. Wehe genug würde es mir tun, wenn ich so manche lebendige Leidenschaft mit allen Vieren zerstampfen, so manchen großen und edlen Zug erbärmlich massakrieren und meines Räubers Majestät in der Stellung eines Stallknechts müßte erzwingen sehen."

„Ich würde mich übrigens glücklich schätzen," fügt der Strenge jedoch bezeichnenderweise hinzu, „wenn mein Schauspiel die Aufmerksamkeit eines deutschen Roscius verdiente." Und so hat er letzten Endes denn doch keineswegs nur einen dramatischen Roman, sondern ein vollgültiges Bühnenwerk schaffen wollen, und, wie die Erfahrung alsbald ergeben sollte, auch wirklich zuwege gebracht. Als Kernschwabe war er denn auch nicht wenig stolz darauf, daß sein Bühnenwerk das erste war, das im Württembergischen zur Welt gekommen. Allerdings hat er, um es mehr bühnengerecht zu machen, es noch einmal gründlich

ummodeln, kürzen und zusammendrängen, klarer und strenger aufbauen und zuspitzen müssen. Der Erfolg ward hierauf aber auch ein so durchschlagender, hinreißender, wie ihn noch kein deutsches Bühnenwerk erlebt hatte.

---

b) Die Stoffwahl.

α) Schubarts Erzählung.

Im Jahre 1775 war, im Anschluß an ein Hamburger Preisausschreiben, das Thema: „Der tragische Konflikt zweier feindlichen Brüder," an der Tagesordnung. Leisewitz trug bekanntlich den Preis davon mit seinem „Julius von Tarent". Dieser machte auf den 16jährigen Schiller einen solchen Eindruck, daß er daran ging, es Leisewitzen womöglich gleich zu tun, in einem Schauspiel, das er „Cosmus von Medici oder die Verschwörung der Pazzi gegen die Mediceer" zubenannte. Wir wissen davon nur durch eine kurze Mitteilung seines Schulkameraden Petersen aus dem Jahre 1807 (Morgenblatt vom 20. Juli). „Stoff und Gang des Stücks hatten viel Ähnlichkeit mit dem Julius von Tarent, doch war es dem Leisewitzschen Werke, wovon es eine Art Nachbild war, an Werte bei weitem nicht gleich. Auch verwarf und vernichtete Schiller das Ganze; nur einzelne Bilder, Züge, Gedanken und Einfälle nahm er daraus späterhin in seine Räuber auf."

Wie Leisewitzens „Julius", so spielte auch Schillers „Cosmus", wie dies seit Lessings „Emilia Galotti" üblich geworden war, auf italienischem

Boden. Daß Schiller das fremde Gewand resolut ablegte und sich dreist unumwunden als Deutscher gab und auf deutschen Boden stellte, dazu hat ihn zweifellos Schubarts Erzählung im Schwäbischen Magazin, „Zur Geschichte des menschlichen Herzens" überschrieben, auf die ihn Freund Hoven aufmerksam machte, bestimmt.

> „Hier ist ein Geschichtchen," heißt es bei Schubart, „das sich mitten unter uns zugetragen hat; und ich gebe sie einem Genie preis, eine Komödie oder einen Roman daraus zu machen, wenn er nur nicht aus Zaghaftigkeit die Szene in Spanien und Griechenland, sondern auf teutschem Grund und Boden eröffnet."

„Dazu", fügte Schubart hinzu, „ist allerdings ein wenig mehr Freiheit erforderlich, als wir arme Teutsche haben, wo jeder treffende Zug, der der Feder eines offenen Kopfes entwischt, uns den Weg unter die Gesellschaft der Züchtlinge eröffnen kann." Davon wußte der Gefangene des Herzogs Karl in der Kasematte auf dem Hohenasperg ein Lied zu singen. Der „Eleve" eben desselben Herzogs Karl ließ sich hierdurch nicht abschrecken. Die Gefahr, die er durch seine Herausforderung des allmächtigen Landesherrn lief, spornte ihn nur noch an, spiegelte ihm das Wagnis nur um so reizvoller vor die ungestüme Jünglingsseele. Er verlegte nicht nur sein Schauspiel auf deutschen Boden, sondern machte seinen Helden zu einem Räuberhauptmann, der auch die letzte Rücksicht gegen die bestehende gesellschaftliche und staatliche Ordnung fahren läßt. Schubart läßt seinen „guten" Sohn, der gegen seinen heuchlerischen Bruder ankämpft und den greisen Vater aus dessen Mörderhänden befreit, zwar infolge seines leicht-

sinnigen, ausschweifenden Lebenswandels die Akademie als Flüchtling verlassen und unter die Soldaten gehen, jedoch um schließlich als Knecht verkleidet wieder in die Nähe des väterlichen Schlosses zu gelangen und dort sein Leben im Schweiße seines Angesichts als schlichter Bauer zu fristen; bis er den Vater im Walde von seinen Häschern befreit und ihm, als der „verlorene Sohn", reumütig zu Füßen fällt; um schließlich mit dem heuchlerischen Ungetüm von Bruder aufzuräumen. Es löst sich indeß alles in Wohlgefallen auf: der Held bleibt nach Verrichtung seiner Herkulestaten am Leben und ist daher keine tragische Gestalt. Erst Schiller hat Schubarts Erzählung zu einer vollgültigen Tragödie zugespitzt.

β) Goethes „Götz".

Der Gedanke, aus dem wackeren Sohne, der sich für das elementarste Menschenrecht einsetzt und darüber mit der bestehenden Gesellschaftsordnung zerfällt, aus einem Rächer am frevelnden Bruder einen Rächer aller Gedrückten und Mißhandelten, zudem aus einem „Vogelfreien" und Verfechter von Freiheit und Recht einen Räuberhauptmann zu machen, lag angesichts des Goetheschen „Götz" ungemein nahe. Heißen nicht die Kaiserlichen Räte auch diesen schlankweg einen „Räuber"?

> Ratsherr: Einem Räuber sind wir keine Treue schuldig.
>
> Götz: Trügst du nicht das Ebenbild des Kaisers, das ich in dem gesudeltsten Konterfei verehre, du solltest mir den Räuber fressen und dran erwürgen. Ich bin in einer ehrlichen Fehd begriffen.

Wehrt sich Götz auch dagegen, für einen „gemeinen" Räuber gehalten zu werden, so bezeichnet er sich doch selbst wiederholt als „Räuber". So schon bei der Aufforderung, sich zu ergeben: „Bin ich ein Räuber?" Er selbst beantwortet die heikle Frage, da er allein ist, mit Ja.

> „O Kaiser! Kaiser! Räuber beschützen deine Kinder. Die wilden Kerls starr und treu."

Haben wir nicht hier bereits Schillers Räuber geradezu vor uns? Analogie, An- und Entlehnung ziehen sich durch das Ganze, oft so bis in das Einzelne von Situation und Beweggrund, daß es zu direkter Nachbildung wird. Man denke nur daran, wie Schiller die ungeheuerliche Untat seines Karl Moor, die Niederbrennung einer ganzen Stadt, dadurch beschönigt, um nicht zu sagen rechtfertigt, daß es dem Edelmütigen nur auf die Rettung eines seiner Getreuen ankam, seines Roller. Genau so Götz, wenn er sich vor den kaiserlichen Räten rechtfertigt:

> „Nicht um des leidigen Gewinnsts willen, nicht um Land und Leute unbewehrten Kleinen wegzukapern, bin ich ausgezogen. Meinen Jungen zu befreien und mich meiner Haut zu wehren! Seht ihr was Unrechtes dran?"

Noch mehr. Götz begnügt sich nicht damit, seine Tat zu rechtfertigen — er rühmt sich deren sogar.

> „Du könntest Gott danken," ruft er dem Ratsherrn entgegen, der ihn als Räuber abtun will, „und dich vor der Welt groß machen, wenn du in deinem Leben eine so edle Tat getan hättest, wie die ist, um welcher willen ich gefangen sitze."

Wie Götz nichts wider wahre Gerechtigkeit, vielmehr alles nur um dieser willen getan haben will, der geheiligten Majestät des Kaisers ebenso seinen Respekt bezeugt, wie er dessen Räte und Häscher, Verweser der kaiserlichen Gerechtigkeit verachtet — genau so Karl Moor, wenn er dem Kommissar der hohen Obrigkeit zuruft:

> „Geh hin und sage dem hochlöblichen Gericht, das über Leben und Tod würfelt — Ich bin kein Dieb, der sich mit dem Schlaf und Mitternacht verschwört und auf der Leiter groß und herrisch tut — Was ich getan habe, werde ich ohne Zweifel einmal im Schuldbuch des Himmels lesen; aber mit seinen erbärmlichen Verwesern will ich kein Wort mehr verlieren. Sag ihnen, mein Handwerk ist Wiedervergeltung — Rache ist mein Gewerbe.“

Und Karl Moor kehrt dem Kommissar der hohen Obrigkeit den Rücken zu.

Wenn Götz, als er die Aufforderung zur Uebergabe empfängt, ruft: „Die Aufforderung hat ein Pfaff gemacht“, so wird Karl Moor auch diese Note aufgreifen.

Selbst die „Strategie“, wie sie sich bei der Umzingelung und Gefangennahme des Götz entwickelt, wird Schiller (wie man dies bei Minor, Zeitschrift für deutsche Philologie, Band 20, nachlesen kann) bei der Umzingelung von Karl Moor und seiner Bande Zug um Zug übernehmen. Großsprecherischer, bramarbasierender, ungeschlachter, als Götz im Kampfe mit seinen Häschern, können sich Schillers Räuber auch nicht benehmen. Karl selbst ist gegen den Ritter mit der eisernen Hand ein feiner Edelmann. An Grobheit und Ungeschlachtheit mit Götz können sich nur die Rohesten seiner Bande messen.

Man höre nur Götz, als die über ihn zu Gericht sitzenden Räte die Bürger herbeischellen, damit sie, mit Stangen bewaffnet, ihn dingfest machen.

„Wer kein ungrischer Ochs ist, komme mir nicht zu nah. Er soll von dieser meiner rechten eisernen Hand eine solche Ohrfeige kriegen, die ihm Kopfweh, Zahnweh und alles Weh der Erde aus dem Grund kurieren soll. (Sie machen sich an ihn, er schlägt den Einen zu Boden, und reißt einem andern die Wehr von der Seite, sie weichen.) Kommt! kommt! Es wäre mir angenehm, den Tapfersten unter euch kennen zu lernen."

Ratsherr: Gebt euch!

Götz: Mit dem Schwerte in der Hand! Wißt ihr, daß es jetzt nur an mir läge, mich durch alle diese Hasenjäger durchzuschlagen und das weite Feld zu gewinnen?"

Dieser so wild um sich schlagende Götz aber kann im Nu ebenso edelmännisch und großmütig werden, wie — Karl Moor.

„Aber ich will euch lehren, wie man Wort hält, versprecht mir ritterlich Gefängnis und ich gebe mein Schwert weg und bin wie vorher euer Gefangener."

Es bedarf indeß nicht dieser seiner Großtat. Kaum ist das versöhnende Wort über seine Lippe gekommen, so erscheint Sickingen vor den Mauern von Heilbronn und verlangt von den Städtern Rechenschaft, solle nicht binnen einer Stunde die Stadt an vier Ecken angezündet und der Plünderung preisgegeben werden. Die Ratsherren sehen die Stadt schon in Flammen aufgehen und wissen sich nicht anders zu helfen, als indem sie Götz ansprechen, um bei Sickingen ein gutes Wort einzulegen. Der Edelmütige ist hierzu sofort bereit. Elisabeth, sein treues Weib, steht an der Tür. Er flüstert ihr heimlich zu:

„Geh hin! Sag ihm: er soll unverzüglich hereinbrechen, soll hierherkommen, nur der Stadt kein Leids tun. Wenn sich die Schurken hier widersetzen, soll er Gewalt brauchen. Es liegt mir nichts dran, umzukommen, wenn sie nur alle mit mir erstochen werden."

Götz entkommt so. Da er Sickingen, der mit seinen Reitern herbeigesprengt ist, gewahr wird, ist sein erstes Wort: „Das war Hilfe vom Himmel."

Man vergleiche hiermit die Befreiung Rollers durch Karl Moor und zweifle noch, daß Goethes Götz Schillern seine „Räuber" eingegeben hat! Ohne Goethes Vorgang sind diese geradezu undenkbar, wären aus der Brudertragödie, wie sie ihm Schubarts Erzählung an die Hand gegeben hatte, niemals die „Räuber" geworden.

---

c) Lessings „Minna" u. „Emilia."

Schon Lessings „Minna" hat zweifellos ihren zündenden Eindruck auch auf den jungen Schiller nicht verfehlt. So wenig ihr Inhalt sich mit dem der Räuber berührt, ist darum doch ein An- und Nachklang an das Lessingsche Stück, in welchem König Friedrich so verherrlicht wird und die Vaterlandsliebe, das Deutschtum so siegreich zum Durchbruch kommt, in Schillers „Räubern" deutlich genug wahrnehmbar. Dies bringt schon die Zeitlage mit sich. Wie in der „Minna", so bildet auch in den Räubern das Ende des siebenjährigen Krieges den Ausgangspunkt. Allerdings in diametral entgegengesetzter Richtung. Begrüßt Lessing den Friedensschluß, so wird umgekehrt Karl Moor mit seinem

Spiegelberg und Genossen diesen nicht genug beklagen können.

Spiegelberg (mit Briefen): Pest! Pest! Ein Streich auf den andern! Vermaledeit! Weißt du, Moor? Weißt du — man möchte rasend werden.

Moor: Was denn wieder?

Spiegelberg: Du fragst? — Lies — Lies selbst — Niedergelegt ist unsere Wirtschaft — Friede in Deutschland — der Teufel hole die Pfaffen.

Moor: Friede in Deutschland!

Spiegelberg: Es ist zum Aufhängen — Und das Faustrecht abgeschafft für immer. — Alle Fehden bei Todesstrafe verboten. — Mord und Tod! — Krepier, Moor! — Federn werden kritzeln, wo sonst unsere Schwerter durchhauten.

Moor (wirft sein Schwert nieder): So mögen denn Memmen und Schurken das Regiment führen und Männer ihre Schwerter zerbrechen. — Friede in Deutschland! — Geh, diese Zeitung hat dich auf ewig schwarz gebrandmarkt. — Gänsekiele für Schwerter. — Nein! ich mag nicht daran denken — Ich soll meine Rippen pressen in eine Schnürbrust, und meinen Willen in Gesetze schnüren. — Friede in Deutschland! Fluch über den Frieden, der zum Schneckengange verdirbt, was Adlerflug geworden wäre. — Der Friede hat noch keinen großen Mann gebildet, aber der Krieg brütet Kolosse und Helden aus. — (Bedeutend:) — Ach! Daß der Geist Hermanns noch in der Asche glimmte — Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland — aus Deutschland — Doch! Nein! nein! Laß! Es soll herunter! Seine Stunde ist gekommen. — Kein freier Adlerschlag in Barbarossas Enkel mehr übrig — Ich will's Fechten verlernen in meinen väterlichen Hainen.“

In der zweiten Ausgabe hat Schiller diese hochpatriotischen, den Krieg verherrlichenden Aus-

lassungen bedeutsam abgeändert. An Stelle des „Friedens" ist das „Gesetz" getreten, das noch keinen großen Mann gebildet hätte, an Stelle des „Krieges" die „Freiheit", welche Kolosse und — nicht „Helden" — sondern „Extremitäten" ausbildet. Die „Enkel Barbarossas", die Träger der Kaiseridee, sind zu „Republikanern" geworden. Und so heißt es jetzt: „Stelle mich vor ein Heer Kerle wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen."

Spiegelberg wird zwar in seiner bramarbasierenden Selbstbespiegelung Friedrich den Großen nach wie vor ausrufen lassen: „Es ist schade, daß du kein General worden bist, Spiegelberg!" Und sogar in der neuen Redaktion, an Stelle der „Türken" der ursprünglichen Fassung, die „Österreicher" durch ein Knopfloch jagen, indeß ist mit dem Traum einer deutschen „Republik" offenbar auch der König-Kultus ausgeschaltet worden.

Eine Reminiszenz an Lessings „Minna" taucht unverkennbar auf in der Liebesszene zwischen Karl Moor und Amalia, die, indem sie sich nach so langer Trennung wiedersehen und zunächst sich nicht in einander zu finden wissen, fast zu Tellheim und Minna werden. Gar als Amalia ihrem Karl, den sie als seinen Doppelgänger erkennt und doch nicht wiedererkennt, den Demantring aufnötigt, den er ihr einst selbst an den Finger gesteckt hat, und er darob argwöhnt, daß sie den wahren Karl und somit ihn selbst — aufgegeben habe!

> „Einen Demant gab sie mir beim Abschied — Einen Brillantring ließ ich ihr zurück zum Zeugen des Bundes. Sie hörte, ich sei gestorben und

blieb treu dem Gestorbenen. Sie hörte wieder, ich lebe, und wird treulos dem Lebendigen. Ich fliege in ihre Arme — Meine Wohllust war, wie der Unsterblichen — Fühle den Donnerschlag, der mein Herz traf, Amalia! Meinen Brillanten gibt sie mir wieder. Ich — gab ihr den Demant.

Amalia (starrt verwundert in den Boden): Seltsam! fürchterlich seltsam!"

Die so Schwermütige, Verzweifelnde wird, als ihr Karl immer nur: „Meine Amalia ist ein unglückliches Mädchen!" ruft, „etwas leichtfertig" und fast so schnippisch, wie Franziska: „Sind es alle, die dich lieben und Amalia heißen?" Schließlich nimmt sie Karl Moor bei der Hand, hält ihr den Ring vor die Augen, ruft: „Weine über Dich selber!" und stürzt hinaus. Worauf Amalie, indem sie den Ring erkennt: „Karl! Karl! O Himmel und Erde!"

In der zweiten Ausgabe hat Schiller die Ringepisode mit ihrem erstaunlichen Qui pro quo, die so wenig in den Ton und den Rahmen seiner Räuberdichtung paßt, gestrichen. Um so augenfälliger die Entlehnung aus Lessings „Minna".

Ungleich näher und tiefer ist indeß die Berührung von Schillers „Räubern" mit der „Emilia". Diese erschien, wie erinnerlich, im gleichen Jahre mit Goethes „Götz". Ihr revolutionärer Inhalt mußte noch ungleich zündender wirken. Spielt sie doch in der Gegenwart und nimmt dabei direkt die ungeheuerlichen Mißstände aufs Korn, wie sie die „landesväterliche" Tyrannis in den Duodezstaaten mit sich brachte. Die italienischen Namen und die Verlegung des Schauplatzes nach Italien konnten und sollten niemanden täuschen. Eben weil Lessings Pfeile so

tötlich ins Herz trafen, hatte er es bei seiner Stellung am braunschweigischen Hofe unerläßlich erachtet, wenigstens eine leichte Maske vorzunehmen. Wie sicher Lessing ins Schwarze getroffen, wußte Schiller aus eigenster Anschauung und Erfahrung am besten: befand sich doch der „Eleve" Herzog Karls im täglichen vertrautesten Umgang mit dem Landesherrn und seinem Hofstaat, hinter der Kulisse, die ihm ihre verfänglichsten Geheimnisse erschloß!

Wie intensiv der Blick des Dichters der Räuber auf Lessings Emilia gerichtet war, wie hoch er das Lessingsche Meisterwerk wertete, verrät Schiller u. a. in der ersten Vorrede, wenn er, um seinen „Räubern" für die Aufführung einen Freischein zu erwirken und zugleich ihre ethisch-ästhetische Wertung zu sichern, auf Lessings „Emilia" verweist.

> „Noch so viele Freunde der Wahrheit und Tugend mögen zusammenstehen, ihren Mitbürgern auf offener Bühne S c h u l e zu halten, der Pöbel hört nie auf, Pöbel zu sein, und wenn Sonne und Mond sich wandeln, und Himmel und Erde veralten wie ein Kleid, die Narren bleiben immer sich selbst gleich, wie die Tugend. Mort de ma vie! sagt Herr Eisenfresser, das heiß ich einen Sprung! Fy — Fy flistert die Mamsell, die Coeffure der kleinen Sängerin war viel zu altmodisch — Sacre dieu sagt der Friseur, welche göttliche Simfonie! Da führen die Deutsche Hunde dagegen! — Sternhagelbataillon, den Kerl hättest du sehen sollen, das rosenfarbene Mädel hinter die spanische Wand schmeißen, sagt der Kutscher zum Lakaien, der sich vor Frieren und Langerweile in die Komödie eingeschlichen hatte — Sie fiel recht artig, sagt die gnädige Tante, recht gustös sur mon honneur (und spreitet ihren damastnen Schlamp weit aus) — was kostet Sie die Eventaille mein Kind? — Und auch

mit viel Expression und viel submission — Fahr zu, Kutscher! —

Nun gehe man hin und frage! — Sie haben die Emilia gespielt. —"

Springen in Schillers „Räubern" auch keine direkten Entlehnungen aus Lessings „Emilia" in die Augen, so liegt doch auch diese ihnen zugrunde, hat das Schillersche Stück das Lessingsche zur Voraussetzung, gehört dieses mit zur Genesis der „Räuber".

---

d) J. J. Rousseau und Plutarch.

J. J. Rousseau, der Genfer Natur- und Freiheitsschwärmer, hatte, als er 1778 starb, keinen glühenderen Verehrer, keinen begeisterteren Jünger als den 19jährigen Schiller. Man denke nur an die ihm gewidmete Ode.

Einst war's finster — und die Weisen starben,
Nun wird's lichter, — und der Weise stirbt.
Sokrates ging unter durch Sophisten,
Rousseau leidet — Rousseau fällt durch Christen,
Rousseau — der aus Christen Menschen wirbt.

Ist dies nicht auch das Evangelium Karl Moors?

In den „Bekenntnissen" Jean Jaques' aber stand zu lesen: „Plutarch hat darum so herrliche Biographien geschrieben, weil er keine halbgroße Menschen wählte, sondern große, tugendhafte und erhabene Verbrecher." Schiller selbst wird (in der vor der Veröffentlichung kassierten Vorrede zur ersten Ausgabe der „Räuber") auf diesen Ausspruch Rousseaus als seine Wegweisung hindeuten. Rousseaus Wink hat es ihm offenbar eingegeben, aus seinem Tugendhelden einen Räuberhauptmann und derart

einen „erhabenen Verbrecher“ zu machen. Der denkbar reinste und erhabenste Edelsinn im Bunde mit dem verruchtesten Verbrechertum, in einer Persönlichkeit vereinigt, was mußte das für einen „Koloß“ abgeben! Wie mußte das dramatisch wirken! Hat nicht diese Verwegenheit, diese Ungeheuerlichkeit den „Räubern“ das Gepräge gegeben?

Wie maßgebend dabei die Hinweisung auf Plutarch gewesen ist, wie sehr Schiller sie beherzigt hat, bekundet das Drama selbst von Anfang bis zu Ende. Tritt nicht Karl Moor auf mit seinem Plutarch in der Hand, in das Lesen desselben vertieft, um auszurufen: „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säculum, *wenn ich in meinem Plutarch lese von großen Menschen!*“ Gibt er damit nicht die Losung des ganzen Stückes, den Maßstab an die Hand, mit dem er selbst gemessen sein will? Begrüßt ihn nicht Kosinsky mit den Worten:

> „Ich habe mir immer gewünscht, den Mann mit dem vernichtenden Blick zu sehen, wie er saß auf den Ruinen von Karthago — jetzt wünsche ich es nicht mehr.“

Daß Karl Moor auch in den Augen seiner Räubergenossen gegen einen Marius nicht zurücksteht, ein Mann nach dem Zuschnitt des Plutarch ist, bekundet Spiegelberg, der in seiner Großmannssucht selbst ein solcher zu sein wähnte, mit dem lakonischen Zuruf: „*Blitzbub!*“ Er stellt damit dem Kosinsky den brüderlichen Beglaubigungsschein aus. Daß Spiegelberg im Plutarch nicht weniger belesen ist als sein Hauptmann, und dies sogar in der lateinischen Version, verrät sein Ausruf: „*Aut Caesar,*

aut nihil! Du sollst eifersüchtig über mich werden." Er trifft damit den empfindlichsten Punkt in der Brust Karls, der ihm, als Antwort, mit vernichtendem Blicke, nur ein gebieterisches, lakonisches: „Moritz!" zuruft. Sich mit ihm messen, gar ihn als „großen Mann" in Schatten stellen zu wollen! Das konnte nur einem Spiegelberg beikommen. „Spiegelberg, ich kenne dich!" Will sagen: ich weiß am besten, wessen du alles fähig bist.

Karl Moor ist in seiner eigenen Vorstellung weniger Marius als Brutus. „Der letzte, der größte aller Römer", der einzige, der sich mit Caesar selbst messen durfte, als dessen Gegenstück. Wie singt doch Karl Moor zur Laute, da er, wie Brutus selbst vor Philippi, keinen Schlaf findet und ihm der Geist Caesars erscheint?

„Vater halt! — Im ganzen Sonnenreiche
Hab ich Einen nur gekannt,
Der dem großen Caesar gleiche,
Diesen Einen hast du Sohn genannt.
Nur ein Caesar mochte Rom verderben
— — — — — — — — — — — —
Wo ein Brutus lebt, muß Caesar sterben —"

Brutus: „Sei willkommen, friedliches Gefilde,
Nimm den Letzten aller Römer auf,
Von Philippi, wo die Mordschlacht brüllte,
Schleicht mein gramgebeugter Lauf.
Cassius, wo bist du? — Rom verloren!
Hingewürgt mein brüderliches Heer,
Meine Zuflucht zu des Todes Toren!
Keine Welt für Brutus mehr."

Caesar: „Wer mit Schritten eines Niebesiegten
Wandert dort vom Felsenhang? —
Ha! Wenn meine Augen mir nicht lügten?
Das ist eines Römers Gang. —

Tiberſohn — von wannen deine Reiſe?
Dauert noch die Siebenhügelſtadt?
Oft geweinet hab ich um die Waiſe,
Daß ſie nimmer einen Caeſar hat."

Die eigentliche Pointe, der innerſte Berührungspunkt zwiſchen Karl Moor und Brutus iſt darin gegeben, daß Brutus, um der Freiheit und des Vaterlandes willen, ſelbſt Caeſar, der zudem ſein eigner Vater iſt, von dem ihm die Herrſchaft über die Erde als Erbe zufallen ſollte, mit eigner Hand erdolcht. Brutus wächſt ſich ſolcherweiſe zu dem vollendeten Ideal eines „Tugendhelden" aus, der vor keinem Verbrechen zurückſcheut.

Selbſt mit dieſer Apotheoſe iſt das Maß eines Karl Moor noch nicht erſchöpft. Für ſeine Amalia wird er zum Hektor.

„Willſt dich, Hektor, ewig mir entreißen,
Wo des Äaciden mordend Eiſen
Dem Patroklus ſchrecklich Opfer bringt.
— — — — — — — — — —
Teures Weib, geh, hol die Todeslanze,
Laß mich fort zum wilden Kriegestanze,
Meine Schultern tragen Ilium;
Über Aſtyanax unſre Götter!
Hektor fällt, ein Vater-Lands Erretter,
Und wir ſehn uns wieder in Elyſium."

So werden durch die Homeriſchen Helden ſelbſt die des Plutarch in Schatten geſtellt. Indeß wird Karl Moor infolge ſeiner Untaten als Räuberhauptmann, wie Schiller ſelbſt betont, aus einem Brutus zu einem Katilina.

e) Cervantes. (Don Quixote.)

Zur Einwirkung von Rousseau und Plutarch ist die des Cervantes mit seinem Don Quixote hinzugekommen. „Wofern ich mich nicht irre", verrät Schiller in seiner Selbstanzeige, „dankt dieser seltne Mensch (nämlich sein Räuberhauptmann Karl) seine Grundzüge dem Plutarch u. Cervantes." — „Jedermann kennt," fügt der Herausgeber des Württembergischen Repertoriums, in welchem die Anzeige erschien, erläuternd hinzu, „den ehrwürdigen Räuber Roque aus dem Don Quixote." In der Tat braucht man sich nur den tapfern, edelmütigen, „großen" Räuberhauptmann Roque des Cervantes zu vergegenwärtigen, um in ihm das Vorbild Karl Moors zu erkennen. Was macht Don Quixote de la Mancha, der Musterritter, für Augen, da Roque, der Räuberhauptmann, sich als der gerechteste der Gerechten entpuppt, der es an Edelmut mit dem erlesensten der Ritter, mit Don Quixote selber, aufnimmt! Nicht nur Don Quixote selbst mitsamt Rosinante, Speer und Schild, bleibt bei dem räuberischen Ueberfall unbehelligt, auch an seinen Sancho Pansa, der das Gold in seinem Gurt trägt, darf keiner Hand anlegen; sogar das Geld, das sein Esel im Sacke auf dem Rücken hatte, müssen die Räuber auf Geheiß ihres Hauptmanns wieder herausgeben. Als gleich darauf zwei Hauptleute, eine vornehme Adlige, dazu eine Pilgerschar, eingefangen werden, nimmt ihnen Roque nur soviel von ihrer Barschaft ab, als er unter seine „Leute" meint verteilen zu müssen. Ueber diese seine Großmut ist zumal die überreiche Dame mit ihren sechs Dienern so entzückt, daß sie, wenn

es Roque zugelassen hätte, ihm Hände und Füße geküßt hätte. Einer seiner Knappen wird über diese Großmut so aufgebracht, daß er zu flüstern wagt: „Unser Hauptmann würde eher einen Pfaffen als einen Freibeuter abgeben; wenn er aber künftig den Großhansen spielen will, so soll er es aus seiner Tasche tun und nicht aus der unsrigen." Trotz des Flüstertons hat Roque das böse Wort gehört. Spornstreichs zieht er sein Schwert, spaltet dem Unglücklichen auf einen Hieb den Kopf beinahe entzwei und sagt kaltblütig: „So strafe ich den Unverschämten, der seine Zunge nicht zu bezähmen weiß." Alle schrecken zusammen, doch wagt keiner ein Wort zu sagen. So sehr weiß Roque seine Bande in Zucht und Gehorsam zu halten. So groß war sein „moralisches" Ansehen, wie er dieses vor allem durch Handhabung strengster „Gerechtigkeit" wahrte. So daß Sancho Pansa, da Roque jedem seiner Leute sein Teil an der Beute genau zumißt, sich nicht enthalten kann, zu bemerken: „Wie ich sehe, so ist es um die Gerechtigkeit doch eine so gute Sache, daß man sie sogar unter Spitzbuben nicht entbehren kann."

Da die schöne Claudia Geronima herbeisprengt und um Schutz fleht, weil sie ihren Liebsten, in einer Anwandlung ungerechtfertigter Eifersucht, im Walde erschossen und die Rache von dessen Verwandten daher zu fürchten hat, wird sich Roque ihrer so ritterlich annehmen, daß Don Quixote daheimbleiben kann.

Schließlich wird Roque selbst dem Don Quixote beichten, wie er dazu gekommen, Räuberhauptmann zu werden.

„Dem Herren Don Quixote muß unsere Lebensart befremdend vorkommen, so wie unsere Abenteuer, die alle überdies mit großer Gefahr verbunden sind. Ich wundere mich nicht darüber, wenn er diese Vorstellung hat: denn ich selbst gestehe, daß ich mir kein unruhigeres und unbehaglicheres Leben denken kann als das unsrige. Mich hat Rachsucht in dasselbe hineingeworfen, die mächtig genug war, um auch das sanfteste Gemüt in Aufruhr zu bringen. Von Natur bin ich mitleidig und gutmütig; allein, wie gesagt, die Begierde, mich für eine mir zugefügte Beleidigung zu rächen, verkehrt alle meine guten Gesinnungen dergestalt, daß ich in diesem Zustande verharre, obwohl ich alle Folgen desselben voraussehe. Und wie eine Sünde die andere gebiert und uns von Abgrund zu Abgrund fortreißt, so haben sich die Anlässe zur Rache so aneinander gekettet, daß ich nicht nur meinen Teil über mich nehme, sondern sie auch für andere ausübe. Indessen ist mir doch Gott noch so gnädig, daß ich mitten in dem Labyrinth meiner Verirrungen die Hoffnung nicht aufgebe, am Ende einen glücklichen Ausgang aus demselben zu finden."

Dieser „große" Räuber Roque weckt selbst bei den Überfallenen, denen er zum Schlusse sogar einen Geleitsbrief ausstellt, wegen seines Edelmutes, seines guten Anstands und seines außerordentlichen Benehmens solche Bewunderung, daß sie ihn „mehr für einen Alexander, als für einen berüchtigten Räuber" hielten. Karl Moor hat als Knabe selbst „Held Alexander" gespielt. Die Erinnerung daran steigt in ihm auf, als er das väterliche Schloß wiedersieht und im Selbstgespräch u. a. entzückt ausruft:

„Und dort unten das Wiesental, wo du der Held Alexander deine Macedonier ins Treffen bei Arbela führtest, und nebendran der grasige Hügel, von welchem du den persischen Satrapen niederwarfst — und deine siegende Fahne flatterte hoch!"

Karl Moor ist indeß nicht nur ein Räuberhauptmann nach dem Schnitte des großen Roque, den Rache beseelt, sondern auch ein edelmütiger Schwärmer und Utopist wie Don Quixote selber. Zieht der hagere Spanier mit Riesenschild und Speer, auf seinem Klepper Rosinante als Ritter einher, um jede Unbill, die ihm zu Ohren kommt, zu rächen, so Karl Moor als — Räuberhauptmann, um für Recht, Freiheit und Vaterland zu kämpfen. Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist indeß bekanntlich nur ein Schritt. Auch Karls räuberische „Erhabenheit" wird zu Ironie, schlägt in Narretei um, reizt nur zu oft die Lachmuskeln der Zuhörer und Zuschauer. Nicht nur, daß seine maßlose Kritik der bestehenden Zustände zur Satyre wird und als Karrikatur wirkt, auch die Mittel und Wege, die er als Weltverbesserer wählt, stehen so im Mißverhältnis zu seinem hohen Ziele, daß es zum Lachen ist. Muß er doch selber gestehen, daß er nur das Gegenteil erreicht habe von dem, was er als Räuberhauptmann, als Rächer der Menschheit wollte! „Zwei Menschen wie ich würden den ganzen Bau der sittlichen Welt zugrunde richten." Mit diesem herkulischen Kraftwort bekundet er freilich auch, daß er im Gegensatz zum alten ausgemergelten spanischen Ritter ein Kraftmensch ersten Ranges ist, der nicht nur Cervantes, sondern auch Plutarch zum Vater hat. Deswegen bleibt er doch ein Don Quixote. „Falsche Begriffe von Tätigkeit und Einfluß", sind Schillers eigene Worte in der Vorrede, „Fülle von Kraft, die alle Gesetze übersprudelt, mußten sich natürlicherweise an bürgerlichen Verhältnissen zerschlagen, und zu diesen enthusiastischen Träumen von Größe und Wirksamkeit durfte sich

nur eine Bitterkeit gegen die unidealische Welt gesellen — *so war der seltsame Don Quixote fertig*, den wir im Räuber Moor verabscheuen und lieben, bewundern und bedauern. Ich werde es hoffentlich nicht erst anmerken dürfen", fügt Schiller vorsorglich hinzu, „daß ich dieses Gemälde so wenig nur allein Räubern vorhalte, als die Satyre des Spaniers nur allein Ritter geißelt."

Mit dem Hinweis auf die Aehnlichkeit mit dem Räuberhauptmann Roque ist es, wie wir sehen, demnach nicht getan. Die Einwirkung von Cervantes und seinem Don Quixote ist eine weit tiefere, fundamentalere, die den Ton der ganzen Dichtung, ihr Gepräge mit bestimmt hat.

Karl Moor aber ist noch mehr, als die Verschmelzung der Heldengestalten des Plutarch mit dem irrenden Ritter des Cervantes: auch als religiös-sittlicher Heros, an Gemütstiefe und Geistesgröße, an wirklicher Erhabenheit sucht er seinesgleichen. Sollte er letzten Endes dem ethischen Maße genügen, das ihm Schiller zugedacht hatte, der ihn zu seinem zweiten Selbst macht, mußte er sogar vor dem Dichter der Messiade bestehen.

---

f) Klopstock und seine Messiade.

Wie schon die angezogenen hochtönenden Oden und Hymnen bekunden, hat dem Dichter der Räuber in bezug auf poetischen Schwung es keiner mehr angetan, als *Klopstock*. Nicht nur in bezug auf die Form, die Sprache, sondern auch durch die ganze Geistesart und Gesinnung. Deutschtum und

Freiheit, Freiheit und Deutschtum! tönte es ihm aus Klopstocks Oden immer wieder entgegen. Dazu die tiefreligiöse Grundstimmung. Das alles lag Schillern selbst so im Blut, daß seine wahlverwandte Wesensart an der Klopstocks erstarkte, wie an keiner anderen.

Die Schwärmerei für das Deutschtum und urwüchsige vaterländische Begeisterung, wie sie die „Räuber" durchklingt, ist ganz Klopstockisch. Neben dem Elysium der alten Griechen und Römer kommt denn auch Walhall zur Geltung, heidnisches und christliches Germanentum in einem Atemzuge.

Schön wie Engel, voll Walhallas Wonne,
Schön vor allen Jünglingen war er,
Himmlisch mild sein Blick, wie Maien-Sonne,
Rückgestrahlt vom blauen Spiegelmeer —

singt Amalia zur Laute. So wird Karl Moor auch noch zum ideal-deutschen Jünglinge.

Nicht nur mit seinen einzelnen Oden und Hymnen, auch mit seinem Hauptwerk (das Kühnemann treffend als eine einzige Riesenode kennzeichnet), seinem „Messias" hat es Klopstock dem Dichter der „Räuber" derart angetan, daß seine Messiade geradezu den Grundakkord bildet, auf den das Drama gestimmt ist.

In der unterdrückten Vorrede wird Schiller selbst, um die Verquickung der hehrsten Tugendhaftigkeit mit dem Verbrechertum, wie dies in seinem Karl Moor in die Erscheinung tritt, zu rechtfertigen, auf den „Kunstgriff" hinweisen, wodurch Milton, „der Panegyrikus der Hölle", auch den zartfühlendsten Leser einige Augenblicke zum gefallenen Engel mache. Man könne die Tugend selbst in keinem triumphierenderen Glanze zeigen, als in die Intriguen des

Lasters verwickelt, indem man ihre Strahlen durch die Schatten des Lasters erhebe.

„Die Tugend in triumphierendem Glanze zeigen" — so denkt und dichtet indeß nicht sowohl Milton als Klopstock. Daß die Tonart und Anschauungsweise des Deutschen und nicht des Engländers Schillern beherrscht, bekunden seine „Räuber" auf Schritt und Tritt. Sein Räuberhauptmann Karl ist auch kein Luzifer, vielmehr, wie er sich selbst heißen wird, der Abadonna (Klopstock und Schiller schreiben Abbadona) der Klopstockschen Messiade, der Engel des Abgrunds, wie er in der Bibel heißt, „das große Geschöpf der Klopstockschen Phantasie", wie ihn Herder nennt.

Abadonna ist zwar mit Satan (Adramelek) als Seraph oder Engel, von Gott Vater abgefallen, indem er sich gegen ihn auflehnte und dafür mit in die Hölle hinabgestoßen worden. Er ist deswegen aber doch im Grunde seiner Seele Gott treu geblieben und kennt daher keine heißere Sehnsucht, als sich wieder mit ihm auszusöhnen. Wohl hat er mit Satan auch in der Hölle noch gemeinsame Sache gemacht —

> „Auch ich habe zum Tode die Kinder Adams verleitet."

Auch er achtet sich infolgedessen für die Vergehen der Menschen mit verantwortlich. Auch er habe die Toten erschlagen, die im stillen Grabe verwesen — klagt er sich selbst an. Als indeß der Messias, Jesus, der Mittler, seinen Leidensgang auf Erden antritt, macht er nicht mehr mit, hält er sich abseits. Für das Blut des Gekreuzigten will er

die Verantwortung nicht mit tragen. Der Gottessohn aber hat nur den staubgeborenen Menschen, den Sterblichen, Erlösung gebracht, nicht zugleich den abgefallenen Engeln, den im Himmel geborenen Unsterblichen. Dies empfindet keiner schwerer als Abadonna. Er ruft:

„Ich bin ewig, wie er! Was hab ich getan, daß du ihn nur,
Nur den menschlichen Sünder, und nicht den Engel, versöhntest?
Zwar dich hasset die Hölle; doch ein Verlassner ist übrig,
Einer, der edler gesinnt ist und nicht dein Hasser, Jehova!"

In seiner Zerknirschung fleht Abadonna nur um — Tod. Um Auslöschung aus der Liste der Lebendigen. Auch er betet den Messias an, aber nur damit er ihn vernichte.

„Werde denn, ewiger Geist, werd' ausgelöset! Vollendet
Ist der Zweck, zu dem du geschaffen wurdest! Hier steh ich,
Bete zum letzten Male dich an, o, der auf des Schicksals
Nächtlichste, furchtbarste Höh' mich stellte, dort mich zum Zeugen
Erster Huld, der Rache, der unerbittlichen, dann mich
Auserkor, daß Äonen es sähn und ihr Antlitz verhüllten!"

Indeß Gott der Vater, der Allerbarmer, und sein Sohn, der Mittler und Allversöhner, gewähren ihm volle Verzeihung.

„Zuletzt, wie die Stimme des Vaters zu dem Sohn, wie der Jubelnachhall, scholl von dem Thron diese Stimme: Komm', Abbadona, zu deinem Erbarmer!"

Man vergleiche mit den Auslassungen des Abadonna die analogen von Karl Moor. Zunächst, da er (im Räuberlager an der Donau) seine verlorne Unschuld nicht verschmerzen kann.

> „Meine Unschuld! Meine Unschuld! — Seht! Es ist alles hinausgegangen, sich im friedlichen Strahl des Frühlings zu sonnen. Warum ich allein die Hölle saugen aus den Freuden des Himmels? — Daß Alles so glücklich ist, durch den Geist des Friedens alles so verschwistert! Die ganze Welt Eine Familie — und ein Vater dort oben — Mein Vater nicht! — Ich allein der Verstoßene, ich allein ausgemustert aus den Reihen der Reinen, mir nicht der süße Name Kind — — Umlagert von Mördern — von Nattern umzischt — angeschmiedet an das Laster mit eisernen Banden — — — Mitten in den Blumen der glücklichen Welt ein heulender Abbadona!"

Ist es nicht der leibhaftige Abadonna Klopstocks, da er, indem er sich zu Satan geschlagen, mit diesem in der Hölle schmachten muß? Er, der des Himmels ganze Herrlichkeit einst sein genannt!

Wie Abadonna aber ist Karl im Grunde seiner Seele Gott Vater treu geblieben, wie nur einer, hat er kein brennenderes Verlangen, als sich in kindlicher Liebe mit dem Vater wieder auszusöhnen, von ihm in väterlicher Liebe aufgenommen, wieder Kind genannt zu werden und ihn Vater heißen zu dürfen. Und so wird dies dem Reumütigen und Getreuen, wie dem Abadonna, schließlich auch zuteil. Moor ruft:

> „Es ist vollendet! Lenker der Dinge, habe Dank. Es ist vollendet! — (verweilt über einem großen Gedanken) Wenn dieser Turm (aus dem er den Vater Moor befreit) wäre das Ziel ge-

wesen, zu dem du mich führtest auf blutvollen Wegen? Wenn ich darum das Haupt der Sünder bin worden? — — — Ewige Vorsicht! Hier schaudre ich — Und bete an! —"

„Haupt der Sünder"? — So spricht nicht ein gewöhnlicher Sterblicher, ein bloßer Räuberhauptmann. So kann sich nur ein „Seraph", ein gefallener Engel, ein Halbgott, nur ein Abadonna ausdrücken. Wie dieser bei Klopstock, vor dem Angesichte des Herrn, sich beschuldigt, mit Satan gemeinsam die Erdgeborenen, die Menschen, zur Sünde mit verleitet zu haben, der biblischen Erzählung gemäß (Off. Joh. 9, 11), den gepanzerten Ungetümen, die wie Skorpione die Menschen überfallen, zum Könige gedient zu haben — so beschuldigt sich Karl, seine Räuberbande zum Sturm gegen die göttliche Ordnung geführt zu haben. Der triumphierende Karl Moor wird denn auch, als er des alten Moor, seines Vaters, ansichtig wird, sich in aller Form unter die Sterne versetzen.

„Planet und Sandkorn haben ihren gemessenen Platz in der Schöpfung — Auch dein Sohn hat den seinen."

Das alles ist so reiner Klopstock, so ganz dessen Messiade, daß Karl Moor, indem er sich zu dieser Himmelshöhe aufschwingt, genau wie Abadonna „vertieft in große Gedanken" dahinschreitet.

Oder wenn Karl Moor, da er sich mit Selbstmordgedanken trägt und zum Gott Vater gewendet ausruft: „Ich selbst bin mein Himmel und meine Hölle! (den Blick starr hinausgeheftet) Wenn du mir irgend einen eingeäscherten Weltkreis

allein ließest, den du aus deinen Augen verbannt hast, wo die einsame Nacht und die ewige Wüste meine Aussichten sind? — — Ich würde dann das schweigende Leere mit meinen Träumen bevölkern und hätte die Ewigkeit zur Muse, das verworrene Bild des allgemeinen Elends zu zergliedern." — Ist das nicht abermals der leibhaftige Abadonna der Messiade?

Wenn Abadonna, der als Seraph Unsterbliche, für sich als Höchstes den Tod erflehte, so erachtet er diesen doch für die Erdgeborenen, für den Menschen, das Furchtbarste. Und so droht er diesen — er hat als Himmlischer offenbar Gewalt über die Menschen — als Strafe, wenn sie das Blut des Gekreuzigten, ihres Erlösers schänden sollten, mit dem ewigen Tode.

„Wenn ihr entehret das Blut, so von diesem Angesicht rinnet,
Sei es euch zu dem Tode vergossen, zum ewigen Tode!"

Wir müssen uns Abadonna daher in seinem Verhältnis zu den Menschen nicht nur als Verführer, sondern auch als Gebieter und Richter denken.

Aehnlich Karl Moor, wenn er über den in Ketten vor ihm liegenden Franz das Urteil spricht.

Räuber Moor (in majestätischer Stellung): „Ein Bevollmächtigter des Weltgerichts stehe ich da. — Einen Rechtshandel will ich schließen, den kein Reiner schlichtet — Sünder sitzen zu Gerichte — Ich, der größeste, oben an! —"

Daß ihm seine Räuber bei der Befreiung des alten Moor beigestanden haben und auf einen Wink von ihm ihre Dolche von sich werfen, rechnet er zu-

gleich ihnen und sich selber so hoch an, daß er sich selber zuruft: „Sei stolz! Du hast heute Missetäter zu Engeln gemacht." Er kann und will indeß nicht vergessen, daß die Mutter des teuflischen Franz auch seine Mutter gewesen, sein Vater auch der Franzens. Der Bruder darf nicht über den Bruder zu Gericht sitzen. Schließlich aber bleibt er doch wieder Karl Moor und Abadonna in einer Person. „Fahr in die Hölle, Rabensohn!" verkündet er den Spruch des Fehmgerichts, zu dem seine Räuber (offenbar ein Nachklang des Fehmgerichts in Goethes Götz in der zweiten Bearbeitung) zusammentreten. Er setzt zwar hinzu: „Ich vergebe dir, Bruder!" umarmt Franz und eilt vom Schauplatz fort; worauf Franz jedoch von den zu Richtern gewordenen Räubern hinabgestoßen wird. „Über ihm Gelächter." Augenscheinlich also in den Höllenschlund hinab.

Diese unmittelbare Anlehnung an die Klopstocksche Messiade ist dem Schillerschen dramatischen Erstling verhängnisvoll geworden.

Die Klopstocksche Überschwenglichkeit, zumal im sprachlichen Ausdruck, fand Schiller selbst für das Drama vom Übel. Die Sprache und der Dialog, heißt es in der Selbstanzeige, dürften im ganzen weniger poetisch sein. Der Ausdruck sei bald *lyrisch* und *episch*, bald gar *metaphysisch*. Zumal im Munde des teuflischen Franz sei eine derart „blumigte" Sprache vollständig deplaciert. Selbst Amalia überschreite das zulässige Maß. „Das Mädchen hat mir zu viel im *Klopstock* gelesen" — „Das Erhabene wird durch poetische Verblümung durchaus nie erhabener, aber die Empfindung wird dadurch verdächtiger. Wo der Dichter am wahrsten

fühlte und am durchdringendsten bewegte, sprach er wie Unsereiner. Im nächsten Drama erwartet man Besserung, oder man wird ihn zu der Ode verweisen."

Ode oder Drama? Mit anderen Worten: Klopstock oder Shakespeare? Wohl hat sich auch Klopstock im Drama versucht, man braucht indeß nur eine Seite seiner „Hermannsschlacht" gelesen zu haben, um zu erkennen, wie ihm der englische Dichterkönig ein Buch mit sieben Siegeln gewesen und geblieben ist. Wenn Schiller zur Zeit, da er sich an seine „Räuber" machte, noch zu sehr im Banne Klopstocks stand, um nicht darüber als Dramatiker in die Irre zu gehen, so hatte doch der große Brite bereits das Übergewicht gewonnen. Sonst hätte Schiller schwerlich als ein so ausgeprägter Dramatiker begonnen, als welchen ihn seine „Räuber" kennzeichnen.

g) Anlehnung an Shakespeare.

Mittelbar hatte der Dichter der „Räuber" die Einwirkung des großen Briten erfahren schon durch Lessing und Goethe, deren maßgebende Werke bereits Shakespeare zur Voraussetzung hatten. Daß indeß die Haupteinwirkung eine unmittelbare gewesen ist, darüber hat abermals Schiller selbst keinen Zweifel gelassen. „Wenn man es dem Verfasser nicht an den Schönheiten anmerkt", heißt es in der anonymen Selbstanzeige, „daß er sich in seinen Shakespeare vergafft hat, so merkt man es desto gewisser an den Ausschweifungen." Und wieder, bei der Erläuterung

seines Karl, des Räuber Moor, der nicht Dieb, aber Mörder, nicht Schurke, aber Ungeheuer sei: „Wofern ich mich nicht irre, dankt dieser seltene Mensch seine Grundzüge dem Plutarch und Cervantes, die durch den eigenen Geist des Dichters, nach Shakespeareſcher Manier in einem neuen, wahren und harmonischen Charakter unter sich amalgamiert sind." So auch zur Erläuterung und Rechtfertigung des „überlegenden Schurken" Franz. Wenn er es gewagt habe, dergleichen auf die Bühne zu bringen — oder besser (der Verfasser gesteht, daß er nie an die Bühne dachte) ihn zum Gegenstand der bildenden Kunst zu machen, so habe ihn dazu das Ansehen Shakespeares ermutigt, „des größten Menschenmalers, der einen Jago und Richard schuf." Wenn seine „Räuber" keinen vollen Bühnenerfolg haben sollten, wollte er sich dessen im Hinblick auf Shakespeare getrösten. „Der Zuschauer, vom gewaltigen Licht der Sinnlichkeit geblendet," heißt es abermals in der schier unerschöpflichen Vorrede, „übersieht oft ebensowohl die feinsten Schönheiten, als die untergeflossenen Flecken, die sich nur dem Auge des bedachtsamen Lesers entblößen. Vielleicht ist das größte Meisterstück des britischen Äschylus nicht am meisten beklatscht worden, vielleicht muß er in seiner rohen, skythischen Pracht denen à la mode (verschönerten oder verhunzten?) Kopien von Gotter, Weiße und Stephanie weichen."

α) Lear (Der alte Gloster, Edmund und Edgar).

Wie sollte der so begeisterte Jünger des großen Briten zwei feindliche Brüder, von denen der nichts-

würdige, durch Verleumdung des tugendhaften, über diesen den Fluch des Vaters herbeiführt, worüber der greise Vater selbst zugrunde geht, zum Gegenstande eines Trauerspiels wählen, ohne daß ihm der alte Gloster mit seinen beiden Söhnen im König Lear vorbildlich wurde? Der schurkische Edmund gewinnt das teuflische Spiel, indem er dem Vater Gloster einen von ihm gefälschten Brief Edgars zu lesen gibt.

Gloster (lesend): „Dieses Herkommen, diese Ehrfurcht vor dem Alter verbittert uns die Welt für unsre besten Jahre; entzieht uns unser Vermögen, bis unsre Hinfälligkeit es nicht mehr genießen kann. Ich fange an, eine alberne, törichte Sklaverei in diesem Druck bejahrter Tyrannei zu finden, die da herrscht, nicht weil sie die Macht hat, sondern weil man sie duldet. Komm zu mir, daß ich weiter hierüber rede. Wenn unser Vater schlafen wollte, bis ich ihn weckte, solltest du für immer die Hälfte seiner Einkünfte genießen und der Liebling sein deines Bruders Edgar.“ —

Hm! — (fährt der Alte auf) Verschwörung! — Schlafen wollte, bis ich ihn weckte — die Hälfte seiner Einkünfte genießen — Mein Sohn Edgar! Hatte er eine Hand, dies zu schreiben? Ein Herz und ein Gehirn, dies auszubrüten? Wann bekamst du dies? Wer brachte dir's?

Edmund: Es ward mir nicht gebracht, Mylord, das ist die Feinheit; ich fands durch das Fenster in mein Zimmer geworfen.

Gloster: Du erkennst deines Bruders Handschrift?

Edmund: Wäre der Inhalt gut, Mylord, wollt ich drauf schwören; so jedoch möchte ich lieber glauben, sie sei es nicht.

Gloster: Es ist seine Hand.

Edmund spielt diesen Schurkenstreich seinem Vater und Halbbruder, weil er als unehelicher

Sohn hinter Edgar zurückstehen muß und keine standesherrlichen Rechte besitzt. Der alte Gloster ist offenbar so wenig widerstandsfähig, weil, sobald Edmund, der im Ehebruch Gezeugte, vor ihm steht, sein eigenes schlechtes Gewissen sich regt.

Man vergleiche hiermit die Eingangsszene in Schillers „Räubern", in der Franz den gefälschten Brief ausspielt und den alten Moor dahin bringt, den über alles geliebten Karl zu verstoßen.

> Der alte Moor: O Karl! Karl! Wüßtest du, wie deine Aufführung das Vaterherz foltert! Wie eine einzige frohe Nachricht von dir meinem Leben zehn Jahre zusetzen würde — — — Die Sünden seiner Väter werden heimgesucht im dritten und vierten Glied — Laß ihn's vollenden.

Ist Edmund so aufgebracht wegen seiner Rechtlosigkeit als uneheliches Kind, so Franz, weil das Erstgeburtrecht bei Karl steht.

Die Situation ist, wie wir sehen, im wesentlichen die gleiche: was kann Edmund dafür, daß er als uneheliches Kind rechtlos zur Welt gekommen ist und hinter Edgar zurückstehen muß? Edmund kann indes darum nur den Vater und die gesellschaftliche Ordnung anklagen, — Franz zieht, infolge seiner Mißgestalt, auch noch die Natur selbst zur Rechenschaft. Durch diese Vertiefung des tragischen Konfliktes wird Franz, wie wir noch sehen werden, aus einem Edmund zu einem Richard.

Zur Motivierung der Glostertragödie, auch dies wird Schiller beherzigen, begnügt sich Shakespeare nicht mit Aufdeckung der Mißstände in der einen Familie, auch sonst sind die Zeitläufe dazu angetan,

Gesetz und Sitte aufzuheben, die ganze gesellschaftliche Ordnung durcheinander zu bringen und so dem Verbrechertum Tür und Tor zu öffnen. Wie ruft doch der alte Gloster?

„Liebe erkaltet, Freundschaft fällt ab, Brüder entzweien sich; in Städten Meuterei, in Ländern Zwietracht, in Palästen Verrat; das Band zwischen Sohn und Vater zerrissen."

Wenn indes der alte Gloster, im naiven Volksglauben befangen, dieses Wirrsal den schreckhaften Sonnen- und Mondfinsternissen zuschreibt, wird Edmund selbst, der abgefeimte Verbrecher, in der Klarheit über sein eignes Tun und Lassen, ähnlich wie Jago, indem er nur sein eigen Selbst kennt, in Selbstsucht aufgeht, über derartige Glaubensvorstellungen lachen.

„Das ist die ausbündige Narrheit dieser Welt, daß, wenn unser Glück krankt — oft infolge von selbstverschuldeter Überladung — wir die Schuld unserer Unfälle auf Sonne, Mond und Sterne schieben, als wenn wir Schurken wären durch Notwendigkeit; Narren durch himmlische Einwirkung; Schelme, Diebe und Verräter durch die Übermacht der Sphären; Trunkenbolde, Lügner und Ehebrecher durch unfreiwillige Abhängigkeit von planetarischem Einfluß; und Alles, worin wir schlecht sind, durch göttlichen Anstoß. Eine herrliche Aussicht für Bruder Liederlich, seine Bocksnatur den Sternen zur Last zu legen!"

In der Tat eine beachtenswerte Erkenntnis. Sie dient Edmund indes nur dazu, den Vater als Ehebrecher zu brandmarken, sich uns in seiner ganzen Verruchtheit vorzustellen.

„Ei was, ich wäre geworden, was ich bin, wenn auch der jungfräuliche Stern am Firmament auf meine Bastardisierung geblinkt hätte."

So könnte auch Franz Moor räsonnieren. Mit dem Unterschiede jedoch, wie hier wieder klar und nachdrücklich zum Ausdruck kommt, daß Edmund die Natur als solche weder beschuldigen kann noch will.

Im Anschluß an diese Expektoration Edmunds, die einer Selbstsektion gleichkommend das innerste Getriebe zugleich in der Brust Edmunds und des Dichters aufdeckt, wirft Shakespeare in souveränem Übermut einen Blitzstrahl auf das durch seine Kunst so gründlich abgetane ungeschlachte Volksspiel. Während Edmunds Selbstgespräch tritt plötzlich Edgar auf. „Edgar, —" ruft Edmund. „Und husch ist er da, wie die Katastrophe in der alten Komödie."

Auch dieser Wink des Meisters der Meister wird auf Schillern den Eindruck nicht verfehlt haben. Durch nichts bekunden seine „Räuber" seine eigne dramatische Meisterschaft mehr, als durch die tief und langatmige Art und Weise, wie die unabwendbare Katastrophe vorbereitet, entwickelt, hintangehalten wird, bis sie endlich mit der ganzen zusammengeballten Wucht jählings hereinbricht.

Die Analogie der Fabel in Schillers „Räubern" mit der Glostertragödie bei Shakespeare ist mit den beiden feindlichen Brüdern in ihrem Verhältnis zum alten Vater indes nicht erschöpft. Das Schicksal, das der alte Moor erleidet, gleicht nur zu sehr dem des alten Gloster. Ist nicht auch er ein schwacher, hilfloser Greis, ein Spielball in der Hand seines Ungeheuers von Sohn? Wird er nicht, wie Gloster, geblendet, um als blinder Bettler in die Welt hinausgestoßen zu werden, so kann der alte Moor im

Turm als lebendig Begrabener Gloster um sein Schicksal fast beneiden. Dieses erscheint um so grauenhafter, empörender, als er sich nicht wie der alte Gloster an seiner Nachkommenschaft versündigt hat. Besteht sein Vergehen, seine „Schuld" doch nur darin, daß er in seiner Schwachmütigkeit auf die Ränke seines Franz gegen Karl eingegangen ist, ohne den Trug zu merken.

Wie Edgar, des väterlichen Fluches und der Verstoßung ungeachtet, sich in seiner kindlichen Liebe durch nichts beirren läßt und zum Tröster des irregeleiteten, beklagenswerten alten Vaters wird, so Karl der des alten Moor.

Sündigt der Vater Moor nur dadurch, daß er sich von Franz betören läßt, so bekundet er hiermit, fast so drastisch wie der alte Lear, daß er zwischen echter und geheuchelter Liebe, Wahrheit und Lüge nicht zu unterscheiden weiß. Wie Lear seine Cordelia verstößt und sich wehrlos Regan und Goneril, den beiden Teufelinnen, preisgibt, Gloster, auf Kosten Edgars, Edmund blindlings vertraut und damit sich selbst ins Unglück stürzt, so wird der alte Moor ganz analog sein eigenes Schicksal besiegeln. Ist er auch nicht ein durch Untertänigkeit und Schmeichelei Vergifteter, wie der achtzigjährige König Lear, und ein Ehebrecher, wie der alte Gloster, so hat er doch, durch seine Urteilslosigkeit und Schwäche als Vater, Karl zum — Räuberhauptmann gemacht! War dieser doch in der Reue über sein leichtsinniges Treiben, als Student in Leipzig, vor dem Vater zu Kreuz gekrochen. Anstatt der erwarteten Verzeihung und Aussöhnung erhielt er jedoch den Absagebrief mit dem väterlichen Fluch, wie ihn Franz

aufgesetzt hatte. Durch diesen schnöden Brief in der Wurzel getroffen, hatte er mit dem Vaterhaus — der ganzen bestehenden gesellschaftlichen Ordnung aufgesagt.

Im Grunde der Seele aber ist dieser Karl, der Räuberhauptmann, so rein, liebevoll und treu, wie es Cordelia und Edgar nur sein können. Er selbst fühlt sich wie der „verlorene Sohn". Hat er im ersten Unmut über die ihm widerfahrene Unbill die kindliche Liebe gewaltsam zurückgedrängt, um so mächtiger nur wird sie schließlich hervorbrechen. Wenn er sich, seiner gewalttätigen Natur entsprechend, zu einem Abbadona aufschwingt, so ist doch auch dieser durch nichts mehr gekennzeichnet, als durch Treue und Ergebenheit gegen den himmlischen Vater. Gebärdet er sich in seiner „Großmannssucht" als Übermensch, so wird ihm dafür, seiner tief religiösen Natur entsprechend, der irdische Vater zum himmlischen. „Die ganze Welt eine Familie und *ein* Vater dort oben. — *Mein* Vater nicht. —" Um dem leiblichen Vater wieder würdig in die Arme zu sinken, muß er selbst zuvor dem teuflischen Franz verzeihen und ihn als Bruder umarmen. Erst nachdem er sich, wie Abbadona, mit der Gottheit ausgesöhnt hat, er der Vorsehung, die ihn auf Abwege hat gelangen lassen, nur um ihn um so beglückter dem ewigen Lichte zuzuführen, nicht genug danken kann, — „es ist vollendet! Lenker der Dinge habe Dank. Es ist vollendet —" läßt er den Vater aus dem Turme kommen. Seine Seligkeit, da er diesen wieder hat, besteht nicht sowohl in dem Wiedersehen, als in der inneren Läuterung seiner Seele, sein Triumph nicht sowohl in der Rettung des Vaters,

als seiner selbst. Dem entspricht sein Hochgefühl, das ihn zum Abbadona macht und damit zu einem Unsterblichen stempelt. Alles Irdische ist für ihn abgetan. Seine Amalia, der er infolge seiner Verirrung kein irdisches Glück bereiten kann, ersticht er mit eigener Hand. Sich selbst liefert er der irdischen Gerichtsbarkeit und damit dem Henker aus. Erst durch diese Selbstverurteilung erschließt sich ihm (ähnlich wie Gretchen im Goetheschen Faust) der Himmel.

Trotz der Divergenz in den Charakteren, den Trägern der Handlung, ist, wie aus dem Dargelegten wohl zur Genüge hervorgeht, der Kern der Fabel, und nicht nur der äußere Hergang, das Thema, bei Schillern wie bei Shakespeare: das Verhältnis zwischen Vater und Kind und nicht nur die Geschichte zweier feindlicher Brüder, auch diese dient dazu, das Verhältnis zwischen Erzeuger und Erzeugtem ins volle Licht zu rücken. Dies bekundet auch der Aufbau des Dramas. Wie die Glostertragödie, das Doppelspiel im „König Lear", das dem zweiten, blasseren Regenbogen am Gewitterhimmel vergleichbar nur das Hauptspiel wiederspiegelt und als solches Schillern für die Ausgestaltung seiner „Räuber" maßgebend gewesen ist, so heben die „Räuber" an mit der Betörung des Vater Moor durch den teuflischen Franz und schließen mit dem Wiederfinden und der Versöhnung zwischen ihm und dem tugendhaften Karl, ganz wie Edgar und der Vater Gloster. Schillers Drama könnte, so stark ist dies Problem in den Mittelpunkt des Ganzen gerückt, geradezu „Vater und Sohn" überschrieben werden. „Die feindlichen Brüder", als Ueberschrift,

würde irre führen. Kennt doch Karl für seine Person keine Bruderfeindschaft oder gar Bruderhaß. Er hat sich in Franz nur getäuscht. Daß dieser und nicht der Vater ihm so mitgespielt hat, erfährt er erst ganz am Schlusse. Ist nicht Franzens Ränkespiel eben darauf gestellt, daß er sowohl dem Vater wie Karl selbst gegenüber den treuen, liebevollen, ergebenen Bruder spielt und an diesen glauben macht? Ist der Vater Moor auch gegen den Vater Gloster, vollends König Lear selber, wie Kühnemann will, dem wir bei der Analyse der Schillerschen „Räuber" so viel verdanken, infolge seiner Passivität in der Tat fast ein „Schatten", so rückt sein Schicksal doch nicht erst in der Katastrophe in den Mittelpunkt: das Verhältnis von Karl zum Vater und des Vaters zu ihm und nicht das Verhältnis zu Franz ist ausschlaggebend. Hieran ist, soll der Gesichtspunkt, wie ihn Schiller voraussetzt, nicht verrückt werden, unbedingt festzuhalten. Wie dies auch bei Shakespeares „König Lear" und Gloster zum richtigen Verständnis des Stückes unerläßlich ist.

Schiller weicht von Shakespeare erst ab, geht seine eigenen Wege, als es sich um die Wesenart der beteiligten Personen handelt. Und auch bei der Ausgestaltung dieser wird ihm, wie er selbst betont, der große Brite noch immer maßgebend sein.

β) Richard III.

Shakespeares Richard ist in der Wurzel gekennzeichnet: durch seine körperliche Mißbildung und maßlose Herrschsucht. Als Mißgeburt ist er mit der Natur selbst zerfallen, als Herrschsüchtiger mit allen,

die sich seinem Willen nicht blindlings unterwerfen. Er selbst fühlt sich als ein Ausgestoßener, der sich dafür an Gott und Menschen rächen will. Damit die ersehnte Königskrone und damit unumschränkte Gewalt ihm zuteil werde, muß nicht nur das Haus Lancaster umkommen — müssen auch seine beiden älteren Brüder, Eduard und Clarence, tot sein. So häuft er auf Königsmord — Brudermord.

Um sein Ziel zu erreichen, muß Richard nicht nur zu jeder noch so grausigen Untat bereit sein, sondern auch durch seine geistige Überlegenheit, seine Beredsamkeit und Verschlagenheit sich jeder Lage gewachsen, auch dem geriebensten Gegner überlegen erweisen. Er ist nicht nur ein vollendeter Heuchler, sondern als solcher auch ein vollendeter Schauspieler, der sich in jede Rolle findet. Seine Selbstbehauptung und Verwegenheit sind ohne Grenze. Er ist indes kein abgefeimter Schurke, keine niedrige, beschränkte Natur, wie Jago, der hinterlistige Ränkeschmied.

Von königlichem Geblüt, im Adlerhorst geboren, ist Richard eine Herrschernatur von Gottes Gnaden. Beginnt er nicht damit, seinen Vater, den alten York, dahin zu bringen, die Krone für sich und sein Haus zu beanspruchen? Als dieser im Kampfe um das Königtum erliegt, sein Jüngster, Rutland, sein Liebling, hingeschlachtet worden ist, der sterbende Greis auf das Unmenschlichste gepeinigt und verhöhnt wird, schwingt sich Richard zu seinem Rächer auf. Wie entsetzlich er auch wütet, welche Ungeheuerlichkeiten er auch begeht, — es sind nur Episoden innerhalb eines Bürgerkrieges, in welchen er hineingeboren worden ist. Wenn er seinen Bruder Clarence heim-

tückisch durch Mörderhand beseitigt, in einem Malvasierfasse ertränken läßt, so ist es ein Meineidiger und Schwächling, der als König nichts getaugt hätte. Der älteste Bruder, König Eduard, auch er ein Schwächling und Genußmensch, bringt sich durch eigene Ausschweifungen vorzeitig ums Leben. Wenn Richard endlich, seine herzempörendste Untat, die beiden jungen Neffen im Tower ersticken läßt, so erscheint selbst diese Unmenschlichkeit, wenn man sich darauf besinnt, wie das ganze furchtbare Unheil, das über England hereingebrochen ist, dadurch bedingt worden ist, daß auf den Heldenkönig Heinrich V. ein Kind (Heinrich VI.) auf den Thron gelangt war, im Interesse des Gemeinwesens gelegen.

Das Verhängnis Richards und damit Englands besteht darin, daß er als Mißgeburt zur Welt gekommen ist und auch erst als dritter Sohn. Wenn Einer, so hatte er das Zeug zu einem Könige, wie ihn die furchtbare Zeit erheischte. Richard stirbt denn auch mit dem Schwerte in der Hand, auf dem Schlachtfelde, den Königsreif fest auf dem Haupte, von diesem unzertrennlich.

Daß Shakespeares Richard Schillern für die Ausgestaltung seines Franz Moor vorbildlich gewesen, verrät Schiller im Stücke selbst. Wenn Franz zunächst, ähnlich wie der uneheliche Edmund Gloster, es nicht verwinden kann, daß er als Zweitgeborner hinter seinem Bruder zurückstehen muß, so wird er obendrein, wie Richard, wegen seiner Mißgestalt mit der Natur selbst hadern.

„Ich habe große Rechte, über die Natur ungehalten zu sein, und bei meiner Ehre! ich will sie geltend machen. Warum bin ich nicht der Erste aus

Mutterleib gekrochen? Warum nicht der Einzige? Warum mußte sie mir diese Bürde von Häßlichkeit aufladen? Gerade mir? Nicht anders, als ob sie bei meiner Geburt einen Rest gesetzt hätte. Warum gerade mir die Lappländersnase? Gerade mir dieses Mohrenmaul? Diese Hottentottenaugen? Wirklich, ich glaube, sie hat von allen Menschensorten das Scheußliche auf einen Haufen geworfen und mich daraus gebacken. Mord und Tod! Wer hat ihr die Vollmacht gegeben, jenem dieses zu verleihen, und mir vorzuenthalten? Könnte ihr jemand darum hoffieren, ehe er entstund? Oder sie beleidigen, ehe er selbst wurde? Warum ging sie so parteilich zu Werke?"

Und auch Franzens Herrschsucht ist maßlos, wie die Richards. Wie dieser Bruder und Neffen umbringt, um das Oberhaupt des Hauses zu werden, so wird Franz erst es über den Vater gewinnen, daß er Karl, seinen Erstgeborenen, verstößt, um alsdann, darin Richard, der dem Vater so anhing, überbietend, den greisen Vater selbst im Turm — lebendig zu begraben. Dies mit so zynischem Frevelmut, daß er ein feierliches Leichenbegängnis veranstaltet, indem, statt des alten Moor, die Leiche eines Hundes in den Sarg getan wird!

Nicht ohne zureichenden Grund war der Buchausgabe der Räuber eine Vignette vorgedruckt, die einen Löwen mit erhobener Tatze darstellte, darunter das geflügelte Wort: „In tyrannos!" Wie Richard ein „Tyrann" im großen, so ist Franz ein „Tyrann" im kleinen. In den Augen des jungen Schiller das Ungeheuerlichste und Verabscheuungswürdigste, was es in der Menschheitsgeschichte nur geben konnte. Wie ruft doch der gute Pastor Moser, da er Franz ins Gewissen redet:

„Ich will an eurem Bette stehen, wenn ihr sterbet — ich möchte so gar gern einen Tyrannen sehen dahinfahren — ich will dabeistehen und euch starr ins Auge fassen, wenn der Arzt eure nasse, kalte Hand ergreift und den verloren schleichenden Puls kaum mehr finden kann, und aufschaut und mit jenem schrecklichen Achselzucken zu euch spricht: menschliche Hilfe ist umsonst! Hütet euch dann, o hütet euch ja, daß ihr da ausseht wie Richard und Nero!"

Dem entspricht die Neueszene von Franz in der Nacht. Sie ist Zug um Zug derjenigen Shakespeares nachgebildet. Wir erinnern uns, wie Schiller schon in seiner physiologischen Abhandlung die seelische Depression und Verzweiflung Richards als Beispiel dafür angezogen hat, wie die seelischen Vorgänge den Körper beherrschen, so daß Richard, um sich Mut einzugeben, sich nicht anders zu helfen weiß, als indem er nach einem Becher Weins verlangt. Es ist Mitternacht. Die Zelte Richards und Richmonds, seines Rächers und Nachfolgers, stehen einander gegenüber. Beide Feldherren sind entschlafen. Da erscheinen die Geister der von Richard Erschlagenen, um Richmond zu segnen und ihm zu fluchen. Indem diese verschwinden, fährt Richard aus seinen Träumen auf:

„Ein andres Pferd! Verbindet meine Wunden! —
Erbarmen, Jesus! — Still, ich träumte nur.
O feig Gewissen, wie du mich bedrängst! —
Das Licht brennt blau. Ist's nicht um Mitternacht?
Mein schauerndes Gebein deckt kalter Schweiß.
Was fürcht ich denn? Mich selbst? Sonst ist hier niemand.
Richard liebt Richard: das heißt, Ich bin Ich.
Ist hier ein Mörder? Nein. — Ja, ich bin hier.
So flieh. — Wie? Vor dir selbst? Mit gutem Grund:

Ich möchte rächen. Wie? Mich an mir selbst?
Ich liebe mich ja selbst. Wofür? Für Gutes,
Das ich je selbst hätt' an mir selbst getan?
O leider, nein. Vielmehr haß ich mich selbst,
Verhaßter Taten halb, durch mich verübt.
Ich bin ein Schurke, — doch lüg ich, ich bins nicht.
Tor, rede gut von dir! — Tor, schmeichle nicht!
Hat mein Gewissen doch viel tausend Zungen,
Und jede Zunge bringt verschiednes Zeugnis,
Und jedes Zeugnis straft mich einen Schurken.
Meineid, Meineid, im allerhöchsten Grad,
Mord, grauser Mord, im fürchterlichsten Grad,
Jedwede Sünd', in jedem Grad geübt,
Stürmt an die Schranken, rufend: Schuldig! schuldig!
Ich muß verzweifeln. — Kein Geschöpfe liebt mich,
Und sterb ich, wird sich keine Seel' erbarmen.
Ja, warum sollten's andre? Find ich selbst
In mir doch kein Erbarmen mit mir selbst.
Mir schien's, die Seelen all, die ich ermordet,
Kämen ins Zelt und ihrer jede drohte
Mit Rache morgen auf das Haupt des Richard."

Ratcliff tritt auf. Richard gesteht ihm, noch zitternd vor Entsetzen, seinen furchtbaren Traum. Ratcliff versucht vergeblich, ihn zu beschwichtigen.

Man vergleiche hiermit die Szene bei Schiller (V, 1).

Franz: Verraten! verraten! Geister ausgespien aus Gräbern — Losgerüttelt das Totenreich aus dem ewigen Schlaf, brüllt wider mich: Mörder! Mörder! — Wer regt sich da?

Daniel (der alte Diener, ängstlich hinzukommend): Hilf, Himmel! Seid Ihr's, gestrenger Herr, der so gräßlich durch die Gewölbe schreit, daß alle Schläfer auffahren?

Franz: Schläfer, wer heißt euch schlafen? Es soll niemand schlafen in dieser Stunde. Hörst du? Alles soll auf sein — in Waffen — alle Ge-

wehre geladen. — Sahst du sie dort im Bogengang hinschweben?

Daniel: Wen, gnädiger Herr?

Franz: Wen? Dummkopf, wen? So kalt, so leer fragst du, wen? Hat mich's doch angepackt wie der Schwindel! Wen? Eselskopf! Wen? Geister und Teufel! Wie weit ist's in der Nacht?

Daniel: Eben jetzt ruft der Nachtwächter zwei an.

Um Shakespeare noch zu übertrumpfen, wird Schiller die Bibel hinzunehmen.

Daniel bemerkt abgehend: „Träume kommen von Gott. Ich will für Euch beten." Worauf Franz, wieder allein:

„Pöbelweisheit! Pöbelfurcht! — Es ist ja noch nicht ausgemacht, ob das Vergangene nicht vergangen ist oder ein Auge findet über den Sternen! — Hum! hum! — Wer raunte mir das ein? Rächet denn droben über den Sternen Einer? — Nein, nein! — Ja, ja! Fürchterlich zischt es um mich. Richtet droben Einer über den Sternen? Entgegengehen dem Rächer über den Sternen diese Nacht noch! Nein! sag ich — elender Schlupfwinkel, hinter den sich deine Feigheit verstecken will — öd, einsam, taub ist's droben über den Sternen — Wenns aber doch etwas mehr wäre? Nein, nein, es ist nicht! Ich wills, es ist nicht! Wenns aber doch wäre? Weh mir, wenns nachgezählt worden wäre! Wenns dir vorgezählt würde, diese Nacht noch! — Warum schaudert mirs noch durch die Knochen? — Sterben? Warum packt mich das Wort so? — Rechenschaft geben dem Rächer droben über den Sternen — Und wenn er gerecht ist? Wenn er gerecht ist?"

Schiller selbst bemerkt (in der Selbstanzeige) in Anknüpfung an die Reue- richtiger Strafgerichtsszene, in der sich dem Frevler die Hölle öffnet, zur Kennzeichnung seines Franz: „Vollgepfropft von

schweren entsetzlichen Geheimnissen, daß er selbst seinen Wahnwitz für einen Verräter hält. „Was habe ich gesagt? Merke nicht drauf, ich hab' eine Lüge gesagt, es sei, was es wolle." — Demnach genau wie Richard.

Als Karl und seine Räuber in das Schloß eindringen und es in Brand stecken, versucht Franz vergeblich zu beten:

> „Ich bin kein gemeiner Mörder gewesen, mein Herr Gott! — Habe mich nie mit Kleinigkeiten abgegeben, mein Herr Gott! —"

Wenn Richard als König und tapfrer Degen endet, so wird hingegen Franz, trotzdem er sich nie mit „Kleinigkeiten" abgegeben haben will, als gemeiner Mörder und Feigling umkommen, indem er sich in der ersten Version selbst mit seiner Hutschnur erdrosselt, nach der späteren von den Räubern, die seine Richter geworden sind, in den Turm, in welchen er den Vater gesperrt hatte, hinabgestoßen wird, sinnbildlich direkt in die Hölle. „Fahr in die Hölle, Rabensohn!" — „Über ihm Gelächter." — Aus dem gewaltigen Richard, dem „Tyrannen", ist der hinterlistige Schurke und Ränkeschmied ein — Jago, ein leibhaftiger Teufel geworden, Richard und Jago in einer Person.

Mit Richard hat Franz die geistige Überlegenheit und Beweglichkeit gemein, auch an Beredsamkeit und Schauspielerkunst sucht er es ihm gleich zu tun. Ihm hat es insbesondere das unvergleichliche Bravourstück angetan, da Richard der Prinzessin Anna, deren Gatten er mit eigner Hand erdolcht hat, in den Weg tritt, als sie die Leiche des ebenfalls

von ihm ermordeten Heinrich VI. zu Grabe geleitet, und es über sie gewinnt, ihm die Ehe zu versprechen. Ob sie ihn als Teufel fürchtet und anspeit, Richard triumphiert.

„Ward je in dieser Laun' ein Weib gefreit?
Ward je in dieser Laun' ein Weib gewonnen?"

Nie hat der Unwiderstehliche seine dämonische Macht über die Menschen sieg- und selbstbewußter empfunden.

„Komm, holde Sonn', als Spiegel mir zu statten,
Und zeige, wenn ich geh, mir meinen Schatten."

Ähnlich wird Franz versuchen, es über Karls Amalia zu gewinnen, damit sie ihn eheliche. (I, 3 des Schauspiels.)

Amalia (höhnisch): Sprich, Franz, liebe, brüderliche Seele! Was muß man tun, wenn man von ihm (dem Vater Moor, den Franz dahin gebracht hat, Karl zu verstoßen) verflucht sein will?

Franz: Du schwärmst, meine Liebe, du bist zu bedauern.

Amalia: O, ich bitte dich — bedauerst du deinen Bruder? — Nein, Unmensch, du hassest ihn! Du hassest mich doch auch?

Franz: Ich liebe dich, wie mich selbst, Amalia. usw.

Franz kommt freilich nicht zum Ziele. Amalia dient ihm schließlich mit einem kräftigen Backenstreich und ihm bleibt nur übrig, furchtbare Rache zu schwören. Er darf in diesem Falle nicht obsiegen — würde er doch sonst Karl ausstechen! Jenen Karl, dessen Reinheit und Größe ihn vernichten soll. „Seine untreue Seele," erläutert Schiller selbst in der Selbstanzeige, „schlüpft geschmeidig in

alle Masken und schmiegt sich in alle Formen; beim Vater hört man ihn beten (wie Richard, der mit dem Gebetbuch in der Hand zwischen zwei Bischöfen vor das Volk tritt); schwärmen neben dem Mädchen und neben dem Handlanger lästern. Kriechend, wo er zu bitten hat, Tyrann, wo er befehlen kann. Verständig genug, die Bosheit eines andern zu verachten, nie so gerecht, sie bei sich selbst zu verdammen. An Klugheit dem Räuber überlegen, aber hölzern und feig neben dem empfindsamen Helden." Eben um diese Kluft zwischen Franz und Karl so tief als möglich zu machen, hat Schiller in ihm zum Richard den Jago gemengt.

γ) Othello.

Wenn für Franz als Schurken und Ränkeschmied, neben Edmund und Richard, auch Jago mit vorbildlich gewesen ist, so streift Karl dafür Othello, den heldenmütigen, so ganz auf Ehre gestellten und doch so fürchterlichen Mohren.

Ähnlich wie die heroische Untat Othellos Lessingen dazu gedient hat, seinen Galotti und die Tötung seiner Emilia glaubhaft zu gestalten, so schimmert unverkennbar Othello auch durch, wenn Karl Moor seine Amalia mit eigner Hand ersticht.

Lessing hatte, indem er sich zugleich an den Römer Verginius anlehnte, seiner eigenen Wesenart entsprechend, trotz der grausigen Situation, möglichst an sich gehalten. Der alte Galotti erdolcht Emilia auch nicht wie Othello seine Desdemona, in wahnsinniger Verblendung, sondern mit klarem Bewußtsein, um seine Tochter, für die es sonst keine Rettung zu geben scheint, vor Schande zu retten.

Karl Moor wird, ähnlich wie Othello, seine Amalia, die über alles Geliebte, mit eigener Hand erdolchen, indes nicht aus Argwohn, Eifersucht oder wegen ihres Vergehens, sondern nur, weil er selbst ihrer nicht wert ist. Er bricht den Stab nicht über sie, sondern über sich selber. Amalia ist so rein, so lieb, so treu, so unschuldig, wie — Desdemona. Auch sie wird der Tod von der Hand des Geliebten — an diesem nicht irre machen. Ersticht sie doch ihr Karl, wie letzten Endes auch Othello seine Desdemona, aus — L i e b e, aus denkbar reinster und höchster Liebe heraus, die als solche auch vor dem Richterstuhl des Allmächtigen fleckenlos bestehen muß. Antwortet die sterbende Desdemona auf die Frage: Wer tat es? — „Ich selbst!" — so ruft Karl Moor (zärtlich zu Amalien): „Und er muß süß gewesen sein, der Tod von Bräutigamshänden? Nicht wahr, Amalia?" Worauf Amalia (sterbend im Blut): „Süße" — (sie streckt die Hand aus und stirbt). Ähnlich wie Lessings Emilia, in Nachbildung von Shakespeares Desdemona.

Schiller ist, wie wir sehen, auf nichts Geringeres aus gewesen, als durch die heldenmütige Tugendhaftigkeit seines Karl die des Verginius-Galotti noch zu übertrumpfen und ihn zugleich so grausig wie Othello zu machen. Dieses Streben nach dem Kolossalen, nie Dagewesenen geht so weit und liegt so offen am Tage, daß sein Karl bei diesem Anlaß selbst ausruft: „Noch manchen Tanz darf die Erde um die Sonne tun, ehe sie eine zweite Tat, wie diese, erschwingt." In seiner Vorstellung hatte der Dichter der Räuber sich derart zugleich über Lessing und über Shakespeare hinausgeschwungen.

δ) Hamlet.

Karl Moor wird zwischendurch auch zu einem Hamlet. Schon in der Szene, da er in der Stille der Nacht mit sich darob zu Rate geht, ob er nicht besser tue, sein Leben mittelst eines Pistolenschusses selbst zum Abschluß zu bringen, steht der Dänenprinz offenbar ihm vor der Seele.

> „Zeit und Ewigkeit! — Über diesem Rohr sich umarmend! — Grauser Schlüssel! der das Gefängnis des Lebens hinter mir schließt, und vor mir aufriegelt die Behausung der ewigen Freiheit. — Sage mir, o sage mir! — Wohin? Wohin wirst du mich führen? Fremdes, nie umsegeltes Land! — Siehe, die Menschheit erschlappt unter diesem Bilde, die Spannkraft des Endlichen läßt nach, und die Phantasie, der mutwillige Affe der Sünde, gaukelt unserm Kleinmut selbsterschaffne Schatten vor. — Nein! nein! Ein Mann muß nicht straucheln. — Sei du, wie du willst namenloses Jenseits! — Bleibt nur dieses, mein Selbst getreu — sei wie du willst, wenn ich nur mich selbst mit hinübernehme. — Außendinge sind nur die Farbe des Geistes. Ich selbst bin mein Himmel und meine Hölle!"

„Das nie umsegelte Land" — wer hörte da nicht Hamlets unentdecktes Land, von des Bezirk kein Wandrer wiederkehrt, durch? „Der Mann darf nicht straucheln." — Hamlet: „So macht Gewissen Feige aus uns Allen. Der angebornen Farbe der Entschließung wird des Gedankens Bläße angekränkelt; und Unternehmungen von Mark und Nachdruck, durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt, verlieren so der Handlung Nam'." Was ist der Monolog Karl Moors viel anderes, als eine Paraphrase auf Hamlets „Sein oder nicht sein?"

Der Gedanke: es komme darauf an, sich selber treu zu bleiben, und auch die Vorstellung: daß wir Himmel und Hölle in der eigenen Brust tragen, sind erst recht Shakespearisch.

Wie Hamlet so liegt auch Karl Moor ob, den Vater zu rächen.

> „Rache! Rache! Rache dir! Grimmig beleidigter, entheiligter Greis! So zerreiße ich von nun an auf ewig das brüderliche Band. (Karl, der nicht weniger bibelfest ist, als shakespearefest, zerreißt sein Kleid von oben an bis unten.) So verfluche ich jeden Tropfen brüderlichen Bluts im Antlitz des offenen Himmels! Höre mich, Mond und Gestirne! Höre mich, mitternächtlicher Himmel, der du auf die Schandtat herunterblicktest! Höre mich, der da oben über dem Monde waltet und rächt und verdammt über den Sternen und feuerflammt über die Nacht!" usw.

Karl schwört, das Licht des Tages nicht mehr zu grüßen, bis das Blut des Vatermörders zur Sonne dampft. Er wird seinen Mordgedanken aufgeben, in das väterliche Schloß einzudringen, um den Vatermörder Franz zur Rechenschaft zu ziehen.

> „Zerr ihn aus dem Bette, wenn er schläft oder in den Armen der Wollust liegt," lautet der Befehl an Schweizer, „schlepp ihn vom Mahle weg, wenn er besoffen ist; reiß ihn vom Crucifix, wenn er betend davor auf den Knien liegt! (Wird Hamlet nicht den Claudius so antreffen?) Aber ich sage dir, ich schärfe es dir hart ein, liefre ihn mir nicht tot! Dessen Fleisch will ich in Stücke reißen und hungrigen Geiern zur Speise geben, der ihm nur die Haut ritzt oder ein Haar kränkt!"

Und doch wird Karl, genau wie Hamlet, die so feierlich geschworene Rache schließlich der Vorsehung anheimgeben. — „Dein eigen allein ist die Rache.

Du bedarfst nicht des Menschen Hand — Gnade — Gnade — Gnade dem Knaben, der dir vorgreifen wollte!" Auch Karl ist Philosoph — auch in ihm steckt ein Faust. Dies bringt ihn nicht nur mit Shakespeares Hamlet, sondern auch mit Faust, wie ihn Lessing und Goethe faßten, in nahe Berührung.

---

h) Schillers Eigenstes.

α) Karl Moor — Schiller selbst.

So augenscheinlich der teuflische Franz aus Shakespeares Richard III. und Jago, mit Edmund Gloster als Ausgangspunkt, erwachsen ist, so unverkennbar spiegelt Karl Moor die eigenste Individualität Schillers wieder, hat der Dichter der „Räuber" mit diesem seinem Heros, allerdings ins Kolossalische projiziert, sich selbst identifiziert. Karls durch nichts zu beirrende, kindliche Liebe, Edelsinn und Großmut, die Großzügigkeit seines Wesens, seine Willenskraft und Geistesgröße, die Glut seiner Feuerseele, die Genialität seiner ganzen Persönlichkeit, sind das nicht eben die Eigenschaften, die den jungen Schiller in solchem Maße auszeichneten, daß sein Herzog Karl, der landesväterliche Mentor, nicht zweifelte, daß der unbändige Eleve sich einst noch zu einem „großen Subjectum" auswachsen werde. Ist nicht der „Ehrgeiz", sich als ein solches „großes Subjectum" zu offenbaren, die eigenste Triebfeder Karl Moors? Sein tragisches Verhängnis, die Klippe, an der er, infolge solcher Selbstüberhebung, scheitert?

Kommt er nicht selbst zu der Überzeugung, daß zwei Menschen wie er, die in solcher Überkraft, sich ohne die erforderliche Erfahrung oder Machtstellung zum Weltverbesserer aufschwingen, den ganzen Bau der sittlichen Welt zugrunde richten würden? Wenn ihm seine eignen Räuber zum Schlusse zurufen: „Laßt ihn hinfahren! Es ist die Großmannsucht. Er will sein Leben an eitle Bewunderung setzen —" so wird Moor zwar antworten: „Man könnte mich darum bewundern," indem er selbst seine zugleich von höchster Selbstverleugnung zeugenden Großtaten, wie die eigenhändige Erdolchung seiner Amalia und seine freiwillige Auslieferung an die Justiz, in der Tat bewunderungswert findet. Allein trotzdem bleibt der Vorwurf auch an ihm haften. Je unmittelbarer Schiller sich im Innersten seiner Seele mit ihm identifizierte, desto strenger ist er aber auch mit ihm ins Gericht gegangen. Ähnlich wie der junge Goethe, wenn er, eingedenk seiner Verschuldung seiner Friederike gegenüber, sich in seinem Weislingen geißelte; mit dem Unterschiede freilich, daß Goethe, bei der ihm so tief innewohnenden Eigenart: sich in seinen dichterischen Gestalten selbst entzwei zu schneiden, zugleich der junge Georg ist, der sich noch einmal zu einem zweiten Götz auswachsen will und soll; während Schiller seine Individualität ungeteilt in ihrer Ganzheit zur Darstellung bringt.

Wenn er mittelst seines Dramas uns Andere durch Erweckung von Furcht und Mitleid, bewältigen und läutern will, so dient ihm seine Dichtung doch zugleich und in erster Linie zur Selbstläuterung. Dies gilt offenbar im vollsten Maße von der Wiederspiegelung seines eigenen Selbst in seinem Karl

Moor. Er selbst besteht, indem er ihn dichterisch „erlebt", die Feuerprobe in seiner eignen Seele. Wächst sich sein Karl auch zu einem Abadonna aus, so ist dieser doch nur der Prototyp des Menschen als solchen, der zugleich der höchsten und reinsten Gesinnung, des Göttlichen und der größten Untaten fähig, sich als ein „Gottmensch" kennzeichnet, der Himmel und Hölle in der eignen Brust trägt.

Indem Karl Moor die elementarsten religiös-sittlichen Probleme erörtert, auf metaphysische Erkenntnis gerichtet ist, wird er, in seiner Weise, zu einem Faust, begegnet er sich, wie wir sahen, als solcher mit dem Shakespeareschen Hamlet. Karl Moor ist, mit einem Worte: der ganze Schiller.

War es nicht die gleiche Erscheinung bei Lessing, der, wie eingangs im „Jungen Gelehrten" und wieder, auf der Höhe seiner dramatischen Betätigung, in seinem Tellheim, seinem Galotti, seinem Nathan, allen An- und Entlehnungen zum Trotz, sein eigenstes Selbst so deutlich wiederspiegelt? so unauflöslich mit seiner Dichtung verwachsen ist? War es nicht eben dieses Moment, das den betreffenden Dramen ein so unmittelbares und ausdauerndes Leben eingegeben hat? Sind es nicht auch diejenigen Dichtungen Goethes, in denen er sich selbst am unmittelbarsten und vollsten gegeben hat, welche die wirksamste Zündkraft in sich tragen? Allerdings ist die Voraussetzung dabei, daß die betreffende Individualität bedeutsam genug ist, um noch nach Jahrhunderten zu fesseln und zu bewältigen, seelisch zu bereichern und neues Leben zu wecken, daß sie, mit Goethe zu reden, eine „Entelechie" sei.

Wie unmittelbar, sogar in seiner Leibhaftig-

keit, Schiller sich mit seinem Karl identifiziert hat, verrät er auch durch allerhand Äußerlichkeiten. So wenn Franz, forschend vor dem Porträt Karls stehend, in seiner teuflischen Schadenfreudigkeit Karl beschreibend ausruft: „Sein langer Gänsehals — sein schwarzes überwachsendes, buschiges Augenbraun — seine feuerwerfenden Augen!" So kennzeichnete den jungen Schiller nichts mehr, als sein Schwanenhals, auf den er nicht wenig stolz war und den nur sein Todfeind einen „Gänsehals" heißen konnte. Und auch die „überwachsenden buschigten Augenbrauen" waren ihm in auffallendster Weise eigen, freilich nicht in schwarzer, sondern in rotblonder Färbung. Dazu die „feuerwerfenden Augen"! Und wir haben unverkennbar den Dichter der „Räuber" leibhaftig vor uns. Gar wenn er stampfend und wie vom St. Veitstanz befallen, „Verse macht".

Anders als in den Augen des galligen Franz oder der spottenden Kameraden spiegelt sich sein Bild in den Augen seiner Amalia. „Wie kann Falschheit in einem Auge wohnen, das seinen Augen aus dem Spiegel gleicht?" — „Der Blick, mit dem er bettelt, das muß ein großer, ein königlicher Blick sein — ein Blick, der die Herrlichkeit, den Pomp, die Triumphe der Großen und Reichen zernichtet." Und sie wirft das prangende Geschmeide, als Unnatur, in den Staub. Gar wenn sie zur Laute greift und sein in Seligkeit schwimmendes Auge ihr vor die Seele tritt.

„Himmlisch mild sein Blick, wie Maiensonne,
Rückgestrahlt vom blauen Spiegelmeer."

Er ist ihr vor allem die starke Seele. „Leuchte mir vor mit deinem Mute, Mann mit der starken Seele."

β) Das nationale Moment.

Das Vorbild des großen Briten hatte es Lessingen auch durch die seinen Bühnenwerken, insbesondre den Historien, innewohnende, so feste und warme vaterländische Gesinnung angetan. Galt es doch, der vaterländischen Bühnendichtung aufzuhelfen! Hierzu war die Begeisterung für König Friedrich und das Erlebnis des siebenjährigen Krieges gekommen. Und so ist das nationale Moment geradewegs zum Träger und Rückgrat seiner „Minna" geworden. Auch Herder hob, wie wir uns erinnern, nichts nachdrücklicher hervor, als das Volkstümliche, die Nationalität, aus der heraus, wie einst das griechische Drama, so auch das englische, geboren worden sei. Seine Hoffnung ging dementsprechend dahin, daß der junge Frankfurter Titane sich zu einem deutschen Shakespeare auswachsen werde. Wird nicht Goethes „Götz" in der Tat vor allem durch sein so urwüchsiges Deutschtum gekennzeichnet?

So hatte auch Schubart, da er die Erzählung der beiden feindlichen Brüder einem deutschen Dramatiker anheimgab, diesem besonders aufgegeben, das Deutschtum unverblümt zur Geltung zu bringen.

Wie sehr Schiller diesen Wink beherzigt hat, ihm selbst sein Volkstum am Herzen lag, bekunden seine „Räuber" von einem Ende zum andern. Hierin hatte ihn vor allem auch Klopstock bestärkt. Karl ist nicht nur ein echt deutscher Jüngling, seine Amalia das Ideal einer deutschen Jungfrau nach seinem Schnitt und Herzen, er wird zu seinen Räubertaten nicht zum wenigsten angetrieben durch vaterländische Entrüstung über die bestehenden Miß-

stände. Ihm schwebt als nationales Gemeinwesen ein ideales Deutschland vor. Er ruft zugleich den Geist Hermanns und den Friedrich Barbarossas, des großen Staufenkaisers, die Kämpfer gegen römische Knechtschaft, an. Um in der zweiten Version, der Bühnenbearbeitung, für die „deutsche Republik" zu schwärmen. Vaterland und Freiheit! war und bleibt dabei die Losung. Doch tritt die Freiheit jetzt an die erste Stelle. Auch dieses entsprach dem — Zeitgeiste und der Entwicklung unserer klassischen Dramatik. Hatte nicht Lessing auf seine „nationale" Minna, seine „revolutionäre" Emilia folgen lassen, um schließlich, dem Probleme religiöser Duldung und somit Schrankenlosigkeit gemäß, in seinem „Nathan" ins Internationale oder Kosmopolitische auszumünden? War nicht Goethes „Götz" schließlich auch noch mehr auf Freiheit als auf Nationalität gerichtet? Hatte er nicht ein ebenso ausgesprochenes „revolutionäres" Gepräge, wie vaterländisches? War nicht der Ritter mit der eisernen Hand als Kämpe für das Vaterland und die Freiheit, als Weltverbesserer auf eigne Faust, fast zu einem „Räuberhauptmann" geworden? Auch in der „revolutionären" Tendenz wird Schiller Lessing und Goethe noch übertrumpfen.

γ) Das revolutionäre Moment.

Hatte Goethe seinem „Götz" das Wort Usongs vorgesetzt:

> „Das Unglück ist geschehen, das Herz des Volkes ist in den Kot getreten und keiner edlen Begierde mehr fähig" —

so wird Schiller seinen „Räubern" das Wort des alten Hippokrates zum Geleit geben:

„Was durch Arzneien nicht gesundet, gesundet durch Eisen, was durch Eisen nicht gesundet, gesundet durch Feuer."

Und so wird Karl Moor als Weltverbesserer und Räuberhauptmann mit Schwert und Feuer dreinfahren, ganze Städte niedermachen und niederbrennen.

„Hören Sie nun! So redet Moor, der Mordbrenner-Hauptmann," donnert Karl dem Pater als Vertreter der Behörden, von Rat und Kirche zugleich, ins Gesicht, „wahr ist's, ich habe den Reichsgrafen erschlagen, die Dominikus-Kirche angezündet und geplündert, hab Feuerbrände in eine bigotte Stadt geworfen und den Pulverturm über die Häupter guter Christen herabgestürzt — aber das ist noch nicht alles. Ich habe noch mehr getan. (Er streckt seine rechte Hand aus.) Bemerken Sie die vier kostbaren Ringe, die ich an jedem Finger trage — gehen Sie hin und richten Sie Punkt für Punkt den Herren des Gerichts über Leben und Tod aus, was Sie sehen und hören werden — diesen Rubin zog ich einem Minister vom Finger, den ich auf der Jagd zu den Füßen seines Fürsten niederwarf. Er hatte sich aus dem Pöbelstaub zu seinem ersten Günstling emporgeschmeichelt, der Fall seines Nachbars war seiner Hoheit Schemel — Tränen der Waisen huben ihn auf. Diesen Demant zog ich einem Finanzrat ab, der Ehrenstellen und Ämter an die Meistbietenden verkaufte und den trauernden Patrioten von seiner Türe stieß. — Diesen Achat trag ich einem Pfaffen Ihres Gelichters zur Ehre, den ich mit eigener Hand erwürgte, als er auf offener Kanzel geweint hatte, daß die Inquisition so in Zerfall käme. Ich könnte Ihnen noch mehr Geschichten von meinen Ringen erzählen, wenn mich nicht schon die paar Worte gereuten, die ich mit Ihnen verschwendet habe. —

Pater: O Pharao! Pharao!"

Wie aus dieser Auslassung Karls, des „Mordbrennerhauptmanns", handgreiflich genug hervorgeht: handelt es sich nicht nur um die Mißstände im Staatswesen, sondern womöglich noch mehr, als fundamentaler, um die Mißstände der mit diesem so eng verquickten Kirche, nicht nur um eine politisch-soziale, sondern auch um eine kirchlich-religiöse Neuerung von Grund aus. Der Ausruf des Paters: „O Pharao! Pharao!" bringt Karl auf das priesterliche Pharisäertum:

> „Kann der Mensch so blind sein? Er, der die hundert Augen des Argus hat, Flecken an seinem Bruder zu spähen, kann er so gar blind gegen sich selbst sein? — Da donnern sie Sanftmut und Duldung aus ihren Wolken und bringen dem Gott der Liebe Menschenopfer wie einem feuerarmigen Moloch — predigen Liebe des Nächsten und fluchen den achtzigjährigen Blinden von ihren Türen hinweg. Stürmen wider den Geiz und haben Peru um goldner Spangen willen entvölkert und die Heiden wie Zugvieh vor ihre Wagen gespannt. Sie zerbrechen sich die Köpfe, wie es möglich gewesen wäre, daß die Natur hätte können einen Ischarioth schaffen, und nicht der Schlimmste unter ihnen würde den dreieinigen Gott um zehn Silberlinge verraten. — O über euch Pharisäer, euch Falschmünzer der Wahrheit, euch Affen der Gottheit! Ihr scheut euch nicht, vor Kreuz und Altären zu knien, zerfleischt eure Rücken mit Riemen und foltert euer Fleisch mit Fasten. Ihr wähnt mit diesen erbärmlichen Gaukeleien demjenigen einen blauen Dunst vorzumachen, den ihr Toren doch den Allwissenden nennt, nicht anders als wie man der Großen am bittersten spottet, wenn man ihnen schmeichelt, daß sie die Schmeichler hassen. Ihr pocht auf Ehrlichkeit und einen exemplarischen Wandel, und der Gott, der euer Herz durchschaut, würde wider den Schöpfer ergrimmen, wenn er nicht eben der wäre, der das Ungeheuer am Nilus erschaffen hat."

Schiller hat, wie wir sehen, indem er derart gegen die bestehende Kirche zu Felde zieht, zunächst die römische Papstkirche mit ihrer Inquisition, ihrem Mönchsheer und ihrer priesterlichen Allmacht im Auge. Aber auch die evangelisch-lutherische hat, sobald sie Gewissens- und Geistesfreiheit bekämpft und unterdrückt, auf keine Schonung zu rechnen. Das religiöse Ideal, das ihm vorschwebt, ist das Gott-Menschtum jedes Einzelnen, wie es Karl Moor als Abadonna in sich verkörpert und nicht das kirchliche Christentum, das wie einen außerweltlichen Gott, so auch einen übermenschlichen Christus als Gott setzt. Die Begeisterung für einen J. J. Rousseau, der „aus Christen M e n s c h e n ward", durchlodert auch die „Räuber". Wir haben Himmel und Hölle in der eigenen Brust! Dies Wort Karl Moors ist die Losung für seine religiöse Grundanschauung.

> Welche Religion ich bekenne? Keine von allen, die du mir nennst. — Und warum keine? Aus R e l i g i o n.

Dies Glaubensbekenntnis Schillers auf seiner Höhe ist schon in seinen „Räubern" gegeben. Damit aber hatte er allen bestehenden Kirchen die Fehde erklärt.

Das „In Tirannos" der Vignette zur Bühnenausgabe der Räuber richtete sich nicht weniger gegen kirchliche Knechtschaft als gegen staatliche. Das geflügelte Wort, wie es damals in der Luft lag, hat indes noch einen ganz spezifischen Sinn, indem der „Tyrann", den es bis in den Tod hinein zu befehden gilt, als ein politischer Gewaltherrscher zu denken ist, der in Selbstsucht aufgeht. Ein solcher

Tyrann, wenn auch nur im kleinen, als Schloßherr, ist der teuflische Franz, der große Verbrecher, der damit beginnt, die Gewalt an sich zu reißen und dem dazu jedes Mittel recht ist. Und so wird er zu einem Richard oder Nero en miniature. Darum ist er nicht weniger verabscheuungswert. Im Gegenteil: je geringfügiger die Machtstellung, um derentwillen er seine Untaten begeht, desto krasser tritt seine Selbstsucht zutage, desto verächtlicher wird er. Und so ist Franz mehr Verbrecher als Tyrann. Karl vernichtet ihn nicht sowohl um des Gemeinwesens, als um der eignen Familie willen. Zugleich führt er indes auf eigene Hand Krieg gegen die verbrecherischen Gewalthaber im Staate und in der Kirche. Und so ist er nicht nur der Rächer seines Vaters, der Familienehre, der Strafrichter des Bruder Vatermörders, sondern ein „Revolutionär" in aller Form, der das Gemeinwesen als solches im Interesse aller umgestalten will.

---

i) Aufnahme des Dramas und Schillers Selbstkritik.

Seit den Tagen, da Lessing den englischen Dichterkönig selbst zum Leitstern erkoren und für die deutsche Bühnendichtung gesetzt hatte, mußte der dramatische Messias, sollte er der rechte sein, ein — „deutscher Shakespeare" sein. War der Dichter der „Minna" und der „Emilia" von Begeisterten, wie Ebert, selbst als Shakespeare-Lessing begrüßt worden, so doch nicht ohne Einschränkung. Lessing selbst

war der Letzte, sich dem großen Briten auch nur annähernd gleich zu achten: wollte er sich doch überhaupt nicht für einen vollwerten Dichter angesehen wissen! Der junge Goethe war zwar unter den Auspizien Herders darauf aus gewesen, ein deutscher Shakespeare zu werden; beim Lesen seines „Götz" hatte Bürger gemeint: „Den kann man doch noch den deutschen Shakespeare nennen." Indes nicht nur Lessing hatte diesen Götz als Drama und vollends als Bühnenwerk auf das Entschiedenste abgelehnt, auch Herder meinte: Shakespeare habe Goethen sogar „verdorben". So wenig hatte der junge Titane, der selbst bekannte, den „Will of all Wills" höchstens erst noch „geahnt", nicht aber „studiert" zu haben, sein Vorbild erreicht. In dem Maße, wie sein Götz, hat aber kein Drama von ihm mehr eingeschlagen. Mit gutem Grunde hat man weder beim „Clavigo" noch bei der „Stella" gedacht, ihn als einen „Shakespeare" gelten zu lassen. So stand der dramatische Messias nach dem Maßstabe des großen Briten, als Schillers „Räuber" erschienen, immer noch aus.

Noch lag erst die erste Version vor, die, wie Schiller selbst in der Vorrede betont hatte, weniger ein Drama, denn eine dramatisierte Geschichte war, als ein Rezensent ungewöhnlichen Schlages damit anhub: „Haben wir je einen deutschen Shakespeare zu erwarten, so ist es dieser." Lasse der Dichter der Räuber auch noch den geschlossenen, klar und fest in sich gefügten dramatischen Ausbau vermissen, so gehöre er doch nicht zu den „wütenden Kraftgenies", welche alle Regeln dramatischer Bühnenkunst über den Haufen werfen. Es stehe zu hoffen,

daß er sich mit dem Aristoteles noch aussöhnen und Meisterstücke der Kunst liefern werde, die mit Shakespeares, so oft schon nachgeäfften, aber bis jetzt noch unerreichten Schönheiten prangen, ohne durch seine Ausschweifungen verunstaltet zu werden. Shakespeare lasse seinen Lear nicht rührender, nicht fürchterlicher rasen, als Schiller den alten Moor. Und noch so manche andere Szene schien dem Rezensenten, dessen Kritik Schiller selbst bei der bühnengemäßeren Überarbeitung seines Dramas sichtlich beherzigt hat, auf Shakespearischer Höhe. Er rügte vor allem die Längen, rhetorischen Übertreibungen und Roheiten, den „zuweilen gesuchten, abenteuerlichen Witz", das Eindrängen von Episoden, welche mit der Handlung zu lose verknüpft oder sogar ganz überflüssig seien. Bedenke man, daß es sich um das Erstlingswerk eines 22jährigen handle, so könne man, wenn der Verfasser die Bemerkungen kunstverständiger Freunde nutze, zuversichtlich erwarten, daß er mit Riesenschritten zur Vollkommenheit fortschreiten werde. Nur sei es für ihn ratsam, daß er, *bei dem Studio Shakespeares* (das sonach erstes und letztes bleiben sollte) weniger den Götz, als Lessings Werke studiere, da das Feuer seines Genies ohnehin mehr eines Zügels bedürfe, als der Sporen.

Am schärfsten ist Schiller selbst mit sich ins Gericht gegangen. Durch die Aufführung in Mannheim und die ihm auferlegte bühnenmäßigere Überarbeitung war er so über sich selbst hinausgewachsen, daß er seinem eignen Werke mit wahrhaft souveräner Kritik gegenüberstand. Seine anonyme Selbstanzeige im „Württembergischen Repertorium" gehört zu den phänomenalsten Geniestreichen der Literaturgeschichte.

Die Fabel ließ Schiller gelten. Diese sei an wahren dramatischen Situationen so ungemein fruchtbar, daß sie selbst aus der Feder eines mittelmäßigen Schriftstellers nicht ganz uninteressant hätte fließen müssen; in den Händen eines besseren Kopfs hätte es ein „Originalstück" werden müssen. Ob es wirklich als ein solches gelten könne, sei die Frage.

Am verhängnisvollsten sei für den Dichter das übertriebene Streben ins Kolossalische geworden, der Ehrgeiz, etwas nie Dagewesenes zu geben. „Zum Unglück wollte uns der Dichter der „Räuber" etwas Außerordentliches zukommen lassen, und hat uns um das Natürliche gebracht." — „Der Geist des Dichters scheint sich überhaupt mehr zum Heroischen und Starken zu neigen, als zum Weichen und Niedlichen. Er ist glücklich in vollen, saturierten Empfindungen, gut in jedem höchsten Grade der Leidenschaft, und in keinem Mittelweg zu gebrauchen."

Am wenigsten war er selbst mit seiner Amalia zufrieden, der es zugleich an zarter Weiblichkeit und an zureichender, ihrer Lage entsprechender Tatkraft fehle. Sie sollte nicht nur, wie ihre hochtönende Sprache verrate, zuviel im Klopstock gelesen haben, sondern viel zu passiv sein. Daß ihr Karl bis zur letzten Zeile des dritten Aktes „kein halbes Wörtchen" von ihr fallen lasse, sei „schlechterdings die tötliche Seite des ganzen Stückes" — hierbei sei der Dichter „ganz unter dem Mittelmäßigen geblieben". Mit um so größerer Befriedigung gedachte Schiller dafür der Szenen, in welchen Karl und Amalia zusammenspielen und der Art und Weise, wie die Katastrophe auch über Amalia hereinbricht. Sie mußte sterben! Wie sollte er nach allen

seinen Untaten mit ihr glücklich werden, wie sie ihn überleben, ohne sich selbst aufzugeben? Daß Karl sie mit ebenso zwingender als ergreifender, erhabener Motivierung eigenhändig erdolcht, dünkte ihn nach wie vor ein überaus glücklicher Zug.

Zum Schluß kommt der Anonymus des Württembergischen Repertoriums in seiner souveränen Selbstbespiegelung keck auf den Verfasser des sensationellen Stückes. „Seine Bildung kann schlechterdings nur anschauend gewesen sein; daß er keine Kritik gelesen, vielleicht auch mit keiner zurechtkommt, lehren mich seine Schönheiten und noch mehr, seine kolossalischen Fehler. Er soll ein Arzt bei einem Württembergischen Grenadier-Bataillon sein, und wenn das ist, so macht es dem Scharfsinn seines Landesherrn Ehre: So gewiß ich sein Werk verstehe, so muß er starke Dosen in Emeticis ebenso lieben als in Aestheticis, und ich möchte ihm lieber zehn Pferde als meine Frau zur Kur übergeben."

k) Der Dichter der „Räuber" und Shakespeare.

α) Die Charakter-Tragödie.

Wie sehr der große Brite Schillern bei der Ausgestaltung seiner „Räuber" vorbildlich gewesen ist, hat er abermals selbst auf das Nachdrücklichste hervorgehoben. Ohne Shakespeares Vorgang hätte er, wie er selbst bekennt, weder eine so komplizierte

Natur wie die seines Karl Moor, noch eine so teuflische, wie die seines Franz, zu gestalten gewagt. In der Vorstellung Schillers war Shakespeare der erste, und dies unterscheide ihn am meisten von den alten Griechen, der die „Psyche" eines eigenartigen Individuums, ihre Analyse zum Mittelpunkte und Träger eines Dramas gemacht hat. Erst seit Shakespeare gäbe es Charakter-Tragödien großen Stiles: wie Hamlet, Macbeth, Othello, Lear. Sind nicht auch Schillers „Räuber" eine derartige Charaktertragödie? Ist ihr Inhalt nicht so sehr die Persönlichkeit Karls, daß sie sogar vielleicht richtiger kurzweg „Karl Moor" überschrieben worden wären? Zitiert Schiller das Stück nicht selbst in seiner physiologischen Dissertation: „Life of Moor, Tragedy by Krake"? Eben diese Stelle in seiner Dissertation, in welcher er dieses sein „Life of Moor" mit unterlaufen läßt, inmitten der Beispiele aus Shakespeare selbst, bekundet auf das Unzweideutigste, wie der Dichter der „Räuber", als Dramatiker, bei der Arbeit, in Shakespeare aufgegangen ist. Shakespeare hat ihn offenbar zum Dramatiker gemacht! Nur insoweit er mit ihm Fühlung gewonnen hat, ist er Dramatiker. Zweifelte er nicht noch nach den „Räubern", ob er nicht, bei dem Einfluß, den zugleich Klopstock über ihn gewonnen hatte, sich mehr zum Odendichter eigne? Die Aufführung der „Räuber" in Mannheim, die Fühlung, die er mit der Bühne gewann, wurde ausschlaggebend. Er, der zunächst bei der ersten Ausgestaltung der Räuber an das Theater nicht gedacht hatte, gehörte fortab diesem an, kannte keinen höheren Ehrgeiz, als ein deutscher Shakespeare zu werden.

β) Das „revolutionäre" Moment.

Seine „Räuber" verdanken Shakespeare nicht nur die dramatische Form, die Kühnheit und Tiefe der Charakteristik, auch die Fabel, das tragische Geschick eines Familienvaters, infolge seiner eigenen Schwäche und der Entzweiung seiner beiden Söhne, war in der Gloster-Tragödie gegeben. Noch mehr — auch die enge Verknüpfung der Familientragödie mit der Zeitgeschichte. Und damit auch das „revolutionäre" Moment. Auch dieses ist für den englischen Dichterkönig, trotz seiner so ausgesprochen monarchischen Richtung und Gesinnung im höchsten Maße kennzeichnend. Vernichtender ist keiner mit Königen ins Gericht gegangen, als der Dichter der „Historien". Noch intensiver, unerbittlicher, verfährt er dabei in seinen „freien" Dramen. Hamlet befehdet mit seinen tötlichen Pfeilen keineswegs bloß König Claudius, den Brudermörder und Usurpator des Thrones, nur dessen Hofstaat, sondern die Mißstände im Staatswesen als solchem und die Hofschranzen als solche. Wie heißt es doch im Monolog: „Sein oder nicht sein?":

„Denn wer ertrüg der Zeiten Spott und Geißel,
Des Mächtgen Druck, des Stolzen Mißhandlungen,
Verschmähter Liebe Pein, des Rechtes Aufschub,
Den Übermut der Ämter, und die Schmach,
Die Unwert schweigendem Verdienst erweist,
Wenn er sich Ruhe selber sichern könnte
Mit einem bloßen Dolchstoß?"

Sind nicht Polonius samt Rosenkranz und Güldenstern und wie die von Hamlet Entlarvten sonst heißen mögen, das Prototyp von Hofschranzen? Wird in ihnen nicht der Hofstaat als solcher getroffen?

Vollends König Lear! Wie ist das „revolutionäre“ Moment hier noch gesteigert! Wie noch ganz anders wirksam wird die Geißelung der Mißstände im Staate, wenn der alte achtzigjährige König sich selbst in den Richterstuhl setzt.

„Dran, Unzucht! Kreuzweis, denn ich brauch Soldaten!
— — — — Dem Hund im Amt gehorcht man.
Du schuft'ger Büttel, weg die blut'ge Hand!
Was geißelst du die Dirn? Den eignen Rücken
Entblößt! Dich lüstet, das mit ihr zu tun,
Wofür dein Arm sie peitscht. Der Wuchrer hängt den Gauner.
Durch Lumpen blicken kleine Fehler vor,
Seid' und Samt birgt Alles. Hüll in Gold die Sünde,
Der starke Speer des Rechts bricht harmlos ab; —
In Lumpen, — des Pygmäen Halm durchbohrt sie.
Kein Mensch ist schuldig, keiner, sag ich, keiner;
Ich gebe Vollmacht; Freund, mir kannst du trauen,
Ich habe Macht, des Klägers Mund zu schließen.“

Wie harmlos erscheint die Art und Weise, wie Hamlet die Höflinge, die ewigen Jasager, abfertigt, wenn man an die Art und Weise denkt, wie Kent den Oswald, den Hofmeister der Goneril, niederschimpft und zusammenhaut, wie ihn Edgar schließlich niedersticht.

Wird Lear sein eignes Verhängnis nicht den höfischen Schmeichlern aufladen, die seine Eitelkeit und Selbstsucht großgezogen hätten? „Sie schmeichelten mir, wie die Hunde, und erzählten mir, ich hätte weiße Haare im Bart, ehe die schwarzen kamen; ja und nein zu sagen zu Allem, was ich sagte! — Ja und nein zugleich, das war keine gute Theologie.“

Wie Karl Moor die Mißstände im Staate auch

brandmarkt, schärfer, unerbittlicher, vernichtender, als es Shakespeare in seinem „Lear" getan hat, vermag er es nicht. Wenn Schiller meinte: „Wenn man es dem Verfasser (der „Räuber") nicht an den Schönheiten anmerkt, daß er sich in seinen Shakespeare vergafft hat, so merkt man es desto gewisser an den Ausschweifungen", — so trifft das nicht Shakespeare selbst, sondern den jugendlichen Schwärmer, der ihn noch zu überfliegen trachtete, ohne zu merken, wie tief Shakespeare in der Realität wurzelt, die der dramatische Dichter am wenigsten ungestraft überspringen darf. Daß der Dichter der „Räuber" so „ausschweifte", im Erhabenen wie im Schrecklichen, ist unverkennbar weit mehr von dem Dichter der Messiade, als von dem des „König Lear" verschuldet worden. Die Hauptursache aber war Schillers eigenste Wesenart, das blinde Ungestüm, mit dem der jugendliche Idealist in der Berührung mit der ihn umgebenden, einengenden Wirklichkeit, aus einem Extrem ins andere übersprang, bald „himmelhoch jauchzend", bald „zum Tode betrübt", Himmel und Hölle durcheinander wirbelte. Wie dies in seiner Anthologie auf das Jahr 1782, dem Oden- und Hymnenzyklus, den der Jünger Klopstocks zu gleicher Zeit mit den „Räubern" hinausgehen ließ und seinem Prinzipal, „d e m T o d" zuschrieb, noch drastischer zutage getreten ist.

γ) Shakespeares „Titus Andronicus". Die Gothik.

Um den richtigen Gesichtspunkt und damit „menschlichen" Maßstab zu gewinnen, dürfen wir die „Räuber", das Erstlingswerk des Zweiundzwanzig-

jährigen, nicht unmittelbar an „Hamlet" oder gar „König Lear" heranrücken, an die vollendetsten Meisterwerke Shakespeares auf der Höhe seiner Meisterschaft, so viel Schiller diesen auch entlehnt hat. Soll der Dichter der „Räuber" an dem großen Briten, seinem Vorbilde, gemessen werden, so müssen wir zum Vergleich dessen eigenes Jugendwerk, den „Titus Andronicus" heranziehen. Hätte Schiller zur Entschuldigung für seine „Ausschweifungen" in bezug auf blutige und ekelhafte Grauenhaftigkeit sich auf diesen mit seinem Mohren Aaron und allen Scheußlichkeiten der ganzen Fabel berufen, würde Shakespeare in der Tat mit getroffen werden.

Obgleich Schiller den „Titus Andronicus" bei dem Bekenntnis über die Entstehung seiner „Räuber" nicht anzieht, klingen diese an den ungeschlachten Erstling des großen Briten so entschieden an, daß auch der „Titus Andronicus" bei der Genesis der „Räuber" unverkennbar einen starken Einschlag abgegeben hat. Dies gilt von der ganzen Tonart. Ruft Hermann beispielsweise, indem er die Untaten des Franz, die mit seine eignen sind, zu entlarven droht: „Ich mäste Eure Schande und füttre Euer Gericht. Einst will ich's Euch auftischen zum Schmaus und die Völker der Erde zur Tafel laden" — werden wir da nicht unmittelbar an die Verstümmelten und Hingeschlachteten erinnert, die sich die Helden im „Titus Andronicus" gegenseitig vorsetzen? An die Scheußlichkeiten, wie sie hier der junge Shakespeare auftischt (wenn auch nicht, ohne daß seine edle, auf Humanität gestellte Denkungsweise durchblickte), reichen die in Schiller's „Räubern" nicht einmal von ferne heran.

Der Berührungspunkt ist vor allem gegeben in dem grausen, grotesken Humor, wie er so eigenartig und erschreckend, ähnlich wie Schillers „Räuber" und „Anthologie", den „Titus Andronicus" durchzieht. Dieser bricht hervor, wie der Humor der Ungetüme und Fratzen an den gewaltigen, erhabenen gothischen Domen, diesen so „naturgemäß", wie der Schaum der sich überschlagenden, brechenden Riesenwoge. Das ist mit einem Worte: die Gothik, im Unterschiede von der Antike, das spezifisch Germanische, im Unterschiede vom spezifisch Romanischen. Schiller wird sich dieser seiner Gothik noch gelegentlich von „Kabale und Liebe" so bewußt sein, daß er mit ihr, zumal in der Mischung mit dem „Bürgerlichen", bedenklichen Anstoß zu erregen fürchten wird. Wie Shakespeare selber wird auch er im Laufe seiner Weiterentwicklung ihre Schroffheiten und Wunderlichkeiten durch Verschmelzung mit dem Antiken und Romanischen zu mildern, auszugleichen bestrebt sein.

δ) Sentimentalität und Naivität.

Wie nahe sich auf diesem Punkte, in ihrer christlich-germanischen Wurzel, Schiller und Shakespeare auch berühren, — nicht weniger deutlich tritt gleich eingangs der Gegensatz ihrer Individualitäten in die Erscheinung. Shakespeares Denkweise ist ebenso ausgesprochen induktiv, um nicht zu sagen intuitiv, wie die Schillersche deduktiv und daher demonstrativ. Während ersterer von der Natur und der Erfahrung ausgeht, sich mit der Natur eins fühlt und setzt, geht Schiller von der Ideen-

welt aus, wie sie sein metaphysischer Hang so frühzeitig in ihm ausgestaltet hat, und bewegt sich zwar der Natur zu, allein im bewußten Gegensatz zu ihr. Er und die Mutter Natur müssen sich erst wieder finden. Er ist, wie er selbst beweisen wird, ein sentimentalischer Dichter, im Gegensatz zum naiven. Dies bedingt seinen religiös-ethischen, idealistischen Überschwang, die Überspanntheit, die sich so leicht in überströmender Rhetorik ergießt. Es ist der Berührungspunkt mit Klopstock, der dem Dramatiker von vornherein so verhängnisvoll zu werden drohte.

Das Jahrzehnt der Abgeschiedenheit, der Einsperrung hinter den Mauern der Karlsschule, die Überhitzung des geistigen Kessels, wenn ich mich so ausdrücken darf, hat offenbar diese seelische Überspannung und zugleich Naturentfremdung herbeigeführt, die übertriebene Beschäftigung mit dem eigenen Selbst dieses ins Kolossalische gesteigert, damit, abermals zum Schaden des Dramatikers, auch den Subjektivismus entwickelt. Was ist doch der „Schwan vom Avon", der Stratforder Bürgermeistersohn, der nur notdürftig Latein konnte und noch weniger Griechisch, für ein Naturkind, gegenüber dem Kulturdichter und Kulturmenschen Friedrich Schiller!

Man wähne nicht, daß die in Gemäßheit des Klopstock-Schillerschen „Idealismus", die in ihrer Reinheit und Erhabenheit so unmittelbar, so nackt zum Ausdruck gebrachte religiös-ethische Gesinnung, diejenige eines Shakespeare in Schatten stellt. Shakespeare wäre nicht der wurzelechte, gewaltige Dramatiker von Gottes Gnaden, gesellte er sich nicht, mit

Goethe zu reden, zum Weltgeiste, legte nicht auch er den höchsten ethischen Maßstab an die Menschen, wäre nicht auch für ihn die geistige Natur ausschlaggebend, wäre nicht auch ihm die Tragödie ein Gottesgericht.

4. „Über das gegenwärtige teutsche Theater."

Die nahe Berührung mit dem Theater wirkte auf Schiller trotz des so durchschlagenden Erfolges der „Räuber" zunächst deprimierend. Wohl sei die Bühne ein „offener Spiegel" des menschlichen Lebens, zeige des Dichters Bühnenwerk, wie dies Shakespeares Hamlet fordert, das Laster und die Tugend in ihrer wahren Gestalt, allein — „wenn der teuflische Macbeth, die kalten Schweißtropfen auf der Stirne, bebenden Fußes, mit hinschauendem Auge aus der Schlafkammer wanket, wo er die Tat getan hat, — welchem Zuschauer laufen nicht eiskalte Schauer — über die Gebeine? — Und doch welcher Macbeth unter dem Volke läßt seinen Dolch aus dem Kleide fallen, ehe er die Tat tut? Oder seine Larve, wenn sie getan ist? — Es ist ja eben König Dunkan nicht, den er zu verderben eilet!" Oder. „Werden darum weniger Mädchen verführt, weil Sara Sampson ihren Fehltritt mit Gifte büßet? Eifert ein einziger Ehemann weniger, weil der Mohr von Venedig sich so tragisch übereilt?" Glück genug, wenn Emilia unter dem Dolche ihres Vaters nicht „so nachlässig schön" dahinsinkt, so voll Delikatesse und Grazie ausröchelt, nicht noch mit sterbenden Reizen — die wohllüstige Lunte entzündet! Beinahe möchte man den Marionetten wieder das

Wort reden und die Maschinisten ermuntern, die Garrickschen (des sensationellen Shakespeare-Schauspielers) Künste in ihre hölzernen Helden zu verpflanzen. So würde doch die Aufmerksamkeit des Publikums, statt sich in den Inhalt, den Dichter und den Spieler zu dritteilen, sich mehr auf den Inhalt konzentrieren. So mißlich und empörend sei es für den Dichter, wenn der Schauspieler auf Kosten der Dichtung die Aufmerksamkeit des Publikums absorbiere und zugleich durch dieses verführt werde, das Dichterwerk zu verstümmeln und zu zerstören.

Immer wieder kommt Schillern die Erinnerung an den Romeo, den er offenbar noch als Karlsschüler hatte aufführen sehen, der eben, da die Dichtung die höchste Ergriffenheit voraussetzte, plötzlich selbstbespiegelrisch dastand, als ob der Schneider ihm ein Kleid anmessen wolle!

> „So lange das Schauspiel weniger Schule als Zeitvertreib ist — mehr dazu gebraucht wird, die eingähnende Langeweile zu beleben, unfreundliche Winternächte zu betrügen, und das große Heer unserer süßen Müßiggänger mit dem Schaume der Weisheit, dem Papiergeld der Empfindung und galanten Zoten zu bereichern, so lange es mehr für die Toilette und die Schenke arbeitet: so lange mögen immer unsre Theaterschriftsteller der patriotischen Eitelkeit entsagen, Lehrer des Volks zu sein. Bevor das Publikum für seine Bühne gebildet ist, dürfte wohl schwerlich die Bühne ihr Publikum finden."

Auch die Dichter bekommen ihr Teil. Es sei zwar erstaunlich und erfreulich, wie seit einem Jahrzehnt das Drama „beinahe in allen Provinzen des Vaterlands" einen lebhaftern Schwung bekommen

habe, nie habe man so oft Seelengröße zu beklatschen und Schwachheiten auszupfeifen gefunden. Indem Schiller die rechte Art hervorkehren will, kommt er sofort wieder auf den Gegensatz der französischen Klassiker zum englischen Dichterkönige und der von diesem befruchteten deutschen Bühnendichtung.

Schon Karl Moor hatte gerufen:

„Kostbarer Ersatz eures verprassten Blutes, von einem Nürnberger Krämer um Lebkuchen gewickelt — oder, wenns glücklich geht, von einem französischen Tragödienschreiber auf Stelzen geschraubt und mit Drahtfäden gezogen zu werden. Hahaha!“

Jetzt heißt es:

„Die Menschen des Peter Corneille sind frostige Behorcher ihrer Leidenschaft — altkluge Pedanten ihrer Empfindung. Den bedrängten Roderich höre ich auf offener Bühne über seine Verlegenheit Vorlesungen halten und seine Gemütsbewegungen sorgfältig, wie eine Pariserin ihre Grimassen vor dem Spiegel durchmustern. Der leidige Anstand in Frankreich hat den Naturmenschen verschnitten. — Ihr Kothurn ist in einen niedlichen Tanzschuh verwandelt.“

Im Gegensatz hierzu herrsche in England und in Deutschland (doch auch hier nicht bälder, als bis Goethe die Schleichhändler des Geschmacks über den Rhein zurückgejagt hätte!) die Natur, indes zu roh. Man verirre sich dabei ins Ungeheuerliche.

„Zu Paris liebt man die glatten, zierlichen Puppen, von denen die Kunst alle kühne Natur hinwegschliff. Man wägt die Empfindung nach Granen und schneidet die Speisen des Geists diätätisch vor den zärtlichen Magen einer schmächtigen Marquisin;

wir Teutsche muten uns, wie die starkherzigen Briten, kühnere Dosen zu, unsere Helden gleichen einem Goliath auf alten Tapeten, grob und gigantisch, für die Entfernung gemalt."

Zu einer guten Kopie der Natur gehöre beides (wer hörte hierbei nicht Schiller zugleich sich selbst kennzeichnen und mahnen?): edelmütige Kühnheit, ihr Mark auszusaugen und ihre Schwungkraft zu erreichen, aber zugleich auch eine schüchterne Blödigkeit, um die krassen Züge, die sie sich in großen Wandstücken erlaubt, bei Miniaturgemälden zu mildern. Der Dichter bereite uns von der Harmonie des Kleinen auf die Harmonie des Großen vor; von der Symmetrie des Teils auf die Symmetrie des Ganzen, und lasse uns letztere in der ersteren bewundern. „Ein Versehen in diesem Punkte ist eine Ungerechtigkeit gegen das ewige Wesen, das nach dem unendlichen Umriß der Welt, nicht nach einzelnen herausgehobenen Fragmenten beurteilt sein will."

Wie schlimm es aber auch um Theater und Publikum stehen möge, der Dichter dürfe sich dadurch in seinem Vorhaben als Lehrer der Menschheit nicht irre machen lassen. Lohn genug für ihn, wenn auch nur Vereinzelte Feuer fangen.

5. Fiesko.

a) Stoffwahl und Historie.

Auch der Fiesko ist Schillern zunächst durch J. J. Rousseau und dessen Hinweis auf die Helden des Plutarch eingegeben worden. „Fiesko!" — ruft Schiller selbst in der „Erinnerung an das Publikum", wie er solche der Bühnenbearbeitung voranschickte — „von dem ich vorläufig nichts Empfehlenderes weiß, als daß ihn J. J. Rousseau im Herzen trug." Auch der Dichter der Messiade blickt durch die Auffassung, die Konzeption noch deutlich genug heraus, wenn es weiter heißt: „Fiesko! Ein großer fruchtbarer Kopf, der unter der täuschenden Hülle eines reichlichen epikurischen Müssiggangs, in stiller, geräuschloser Dunkelheit, gleich dem gebärenden Geist auf dem Chaos, einsam und unbehorcht eine Welt ausbrütet, und die leere, lächelnde Miene eines Taugenichts lügt, während oft Riesenpläne und wütende Wünsche in seinem brennenden Busen gähren — Fiesko! der lange genug mißkannt, endlich einem Gott gleich hervortritt, das reife vollendete Werk vor erstaunende Augen stellt, und ein gelassener Zuschauer dasteht, wenn die Räder der großen Maschine dem gewünschten Ziele unfehlbar entgegen laufen —"

Wie in Karl Moor soll abermals ein Übermensch in die Erscheinung treten, der nichts fürchtet, als seinesgleichen zu finden! Wie an Seelengröße, so an Seelengüte! In der ersten Version wird allerdings Fiesko die Herrschaft über Genua der Befreiung desselben vorziehen und dafür von Verrina, dem starren Republikaner, ins Meer gestoßen, ertränkt werden, an seiner Selbstsucht zugrunde gehen. Diese Lösung genügte indes Schillern nicht: sein Fiesko mußte als moralischer Held letzten Endes nicht schlechter bestehen, als Karl Moor. Und so wird er „stolzer darauf sein, sein eigenes Herz zu besiegen, als einen furchtbaren Staat — den verführerischen schimmernden Preis seiner Arbeit, die Krone von Genua, mit göttlicher Selbstüberwindung hinwegwerfen, und eine höhere Wollust darin finden, der glücklichste Bürger als der Fürst seines Volkes zu sein." Sei es doch „reizender", wie Schiller diese „erstaunliche" Wendung rechtfertigt „mit einem großen Manne in die Wette zu laufen als von einem gestraften Verbrecher sich belehren zu lassen." — Und so schließt der Fiesko der Bühnenbearbeitung, indem Verrina, der Strenge, ihm als Freund mit einem „Ewig!" begeistert in die Arme „stürzt". Fiesko, gegen das vor ihm ins Knie gesunkene Volk ausruft: „Himmlischer Anblick — belohnender als alle Kronen der Welt! Steht auf, Genueser! Den Monarchen hab ich euch geschenkt. Umarmt Euren glücklichsten Bürger." — Wodurch das Trauerspiel allerdings in ein Hosianna ausgeht.

Und so kennzeichnet „Großmannssucht" den von Herrschsucht und Großmut zugleich beseelten Fiesko

nicht weniger, als den Räuberhauptmann und idealen Sohn Karl Moor. Doch ist Fiesko im Gegensatze zu diesem konzipiert worden. „Ich habe in meinen Räubern", lauten abermals Schillers eigene Worte, „das Opfer einer ausschweifenden Empfindung zum Vorwurf genommen. — Hier versuche ich das Gegenteil, ein Opfer der Kunst und Kabale." Während die „Räuber" zwar in der Gegenwart und doch, ihrer „tollen" Fabel nach, außer aller „Historie" spielten, sollte Fiesko in die Realität wirklicher und ohnedem theatralischer Geschehnisse, wenn auch idealisierter, in historischer Perspektive, hinüberführen. Wobei sich Schiller wohlweislich der Geschichtswissenschaft gegenüber die weitgehendste dichterische Freiheit vorbehielt, wie dies Lessing in seiner Hamburgischen Dramaturgie gerechtfertigt hätte. Die Historie sollte der Dichtkunst zum Rückhalt dienen, nicht aber sie einengen, sie in ihrem Flügelschlage irgend behindern!

> „Mit der Historie getraue ich mir bald fertig zu werden, denn ich bin nicht sein Geschichtsschreiber, und eine einzige große Aufwallung, die ich durch die gewagte Erdichtung in der Brust meiner Zuschauer bewirke, wiegt bei mir die strengste historische Genauigkeit auf. —"

Selbst so fürchtete Schiller, indem er die Politik anzog, politische Vorgänge, eine politische Persönlichkeit mit politischen Antrieben und Zielen, zum Gegenstande der Dichtung wählte, den rein menschlichen Seelenregungen zu wenig Raum zu lassen.

> „So merkwürdig sich auch das unglückliche Projekt des Fiesko in der Geschichte gemacht hat, so leicht

kann es doch diese Wirkung auf dem Schauplatz verfehlen. Wenn es wahr ist, daß nur Empfindung redet, so müßte, däucht mich, der politische Held in eben dem Grade kein Subjekt für die Bühne sein, in welchem er den Menschen hintansetzen muß, um der politische Held zu sein."

Um über diese „politische" Klippe hinwegzukommen, hat Schiller sich vorgesetzt: „den Mann durch den staatsklugen Kopf zu verwickeln — und von der erfinderischen Intrigue Situationen für die Menschheit zu entlehnen." Dabei war er sich bewußt, daß „sein Verhältnis zur bürgerlichen Welt" ihn mit dem Herzen bekannter gemacht habe, als mit dem Kabinett", will sagen: daß er in politischen Dingen noch verzweifelt unbewandert war. Er vertröstete sich und sein Publikum indes mit der Betrachtung, daß vielleicht „eben diese politische Schwäche" dem Dramatiker zu einer „poetischen Tugend" geworden sein dürfte. Kurz — was er geben wollte und sollte, war nicht Historie, sondern — Menschtum. Fiesko selbst zumal mußte nicht als Politiker, sondern als Mensch interessieren, packen, mit fortreißen.

Deswegen war Schillern der politische Gehalt, die politische Idee so wenig Nebensache, daß er sie geradezu zum Träger der Handlung, zum eigentlichen Inhalt des ganzen Stückes machte. Die Frage ist, ob in der Brust des Fiesko der Herrscher- oder Freiheitsgedanke das Übergewicht erlangen, der starre Republikaner Verrina, der nur das auf Freiheit gestellte Gemeinwesen kennt, oder Fiesko, der Epikuräer, der nur sich selbst zur Geltung bringen will, obsiegen wird. Selbst wenn, wie in der ersten

Version, Fiesko, nachdem er Genua von der Tyrannis der Doria glücklich befreit, sich selbst zum Tyrannen aufschwingt, so obsiegt doch der republikanische Gedanke, indem Verrina den neuen „Herzog" mitsamt seinem Purpurmantel ins Wasser stößt. Erhielten die Räuber zur Losung: „In Tyrannos!", so betitelte Schiller seinen Fiesko ausdrücklich ein „republikanisches Trauerspiel". Der erste Aufzug schließt sogar mit dem schier „räuberischen" Rufe: „Ich hab' einen Tyrannen!" Als gäbe es keine größere Seligkeit, als einem solchen den Garaus zu machen. Je größer die Gaben des Fiesko, desto gefährlicher als — Tyrann. „Den Tyrannen wird Fiesko stürzen", ruft Verrina vorahnend. „Das ist gewiß! Fiesko wird Genuas gefährlichster Tyrann werden, das ist gewisser!" — Darnach handelt Verrina. Wer weiß, ob Schiller nicht auch aus dem Grunde Fiesko später sich selbst überwinden und der Krone entsagen läßt, um sich als Gleicher unter Gleichen in den Bürgerstand einzureihen, weil durch die glückliche Begründung eines Freistaates der Sieg der Freiheit um so eklatanter hervorleuchtet? Während in der ersten Version Verrina, nachdem er Fiesko beseitigt, zum Andreas Doria, dem ehrwürdigen Alleinherrscher, eilt, um ihm zu huldigen, und derart sein Republikanertum verleugnet, so triumphiert er in der zweiten Version zugleich über die Doria und über den lebendigen Fiesko, obsiegt die Republik.

Dies politische Moment ist im Fiesko so ausschlaggebend, daß das Drama geradezu als ein politisches Tendenzstück bezeichnet wer-

den muß. Schiller suchte sich mit dem in Mannheim erlittenen Mißerfolge bei der Bühnenaufführung abzufinden, indem er meinte, daß die leichtlebigen Pfälzer für republikanische Anschauungen und Tugend kein Verständnis besäßen. Obgleich er so vorsorglich darauf bedacht gewesen ist, Fiesko selbst nicht zum bloßen Politiker zu machen, von nur politischen Antrieben und Beweggründen leiten zu lassen, hat er das ganze Drama auf eine politische Idee gestellt, diese Idee zum Träger und Inhalt desselben gemacht. Während er die einengenden Fesseln der „Historie" so resolut durchbrach und abschüttelte, hat er sich ins volle Saatenfeld der Politik gesetzt.

Letzten Endes sollte allerdings auch Fiesko, wie Karl Moor, den Maßstab der Plutarchschen Helden wieder zur Geltung bringen. „Wenn tausend lächerliche Konvenienzen am großen Stempel der Gottheit herumkünsteln", heißt es in der Erinnerung an das Publikum, „so kann dasjenige Schauspiel nicht zwecklos sein, das uns den Spiegel unserer ganzen Kraft vor die Augen hält, das den sterbenden Funken des Heldenmuts belebend wieder emporflammt — das uns aus dem engen, dumpfen Kreise unseres alltäglichen Lebens in eine höhere Sphäre rückt. Dieses Schauspiel, hoffe ich, ist — Fieskos Verschwörung."

b) Das Studium Lessings.

Der wesentlichste Unterschied zwischen den „Räubern" und dem „Fiesko", noch wesentlicher als der von

Schiller selbst hervorgehobene, indem er nur die seelische Verschiedenheit des treuherzigen Karl Moor und des ehrgeizigen Genuesen markierte, ist dadurch gegeben, daß Fiesko von vornherein auf die Bühne zugeschnitten und damit auf das Theatralische als solches gestellt worden ist. Schiller hat dabei nicht nur seine eigne Bühnenerfahrung zur Anwendung gebracht, sondern offenbar auch den Rat des einsichtsvollen Rezensenten der „Räuber" beherzigt: künftig weniger Goethes Götz als Lessings Emilia zum Vorbild zu nehmen. Die Sorgfältigkeit und Geschlossenheit der Exposition, die Ausarbeitung der einzelnen Szenen, die Durchführung der verwickelten Handlung, die Rücksichtnahme auf die Schauspielkunst, auf einzelne Rollen — bekunden deutlich genug, wieviel er, nicht nur der Hamburgischen Dramaturgie, sondern vor allem auch Lessings Musterdrama schuldig geworden ist. Sein Fiesko klingt als Individualität in seinem epikuräischen Leichtsinn, sogar unverkennbar an Lessings jungen Prinzen an. Gar wenn er, als Kunstbegeisterter, vor dem Gemälde des Romano steht, ähnlich wie Lessings Hettore Gonzaga vor den Bildern des Malers Conti, und dabei ausruft:

> „Ja, es ist Ihre letzte Arbeit, Romano. Ihr Mark ist erschöpft. Sie rühren keinen Pinsel mehr an. Doch über des Künstlers Bewunderung vergesse ich das Werk zu verschlingen. Ich könnte hier stehen und hingaffen und ein Erdbeben überhören. Nehmen Sie Ihr Gemälde weg. Sollte ich Ihnen diesen Virginiakopf bezahlen, müßt ich Genua in Versatz geben. Nehmen Sie weg."
>
> Worauf Romano: „Mit Ehre bezahlt sich der Künstler. Ich schenke es Ihnen."

Wie soll man dabei nicht des Lessingschen Prinzen gedenken? Der allerdings selbst den Maler der Emilia mit Geld abzufinden sucht:

„In meinem Gebiete soll die Kunst nicht nach Brot gehen; — bis ich keines habe." —

Das Bildnis der ihn so berückenden Emilia wiegt ihm indes so sehr alles auf, daß Conti dafür sich von seinem Schatzmeister geben lassen soll, so viel er nur will. Wäre Conti ein Romano, wäre er hierauf die Antwort: „Mit Ehre bezahlt sich der Künstler!" schwerlich schuldig geblieben.

Klingt derart Schillers Fiesko an Lessings Prinzen an, so springt der Abstand in der ganzen Richtung, Größe, Wucht der Persönlichkeit nur um so krasser in die Augen. Während Hettore Gonzaga, der geborene Landesherr, der Tyrann von Gottes Gnaden, sich im Besitze der Macht wiegt, soll und will Fiesko den Machtinhaber erst stürzen, ist sein Sinnen und Trachten nur zum Scheine auf Sinnentaumel und Genuß gerichtet, während ihn in Wahrheit der Durst nach Freiheit und Macht verzehrt. Neben dem Riesen Fiesko, der als Übermensch seinesgleichen sucht, was ist doch Hettore Gonzaga für ein kleiner Wicht! Um so unmittelbarer berührt sich Schillers Fiesko dem Ideengehalte nach — mit Lessings Emilia.

Wohl hatte Lessing, wie wir uns erinnern, das politische Moment, wie es der Verginiuslegende im Livius innewohnt, in seiner „Emilia" ursprünglich ausscheiden wollen, um es indes schließlich kaum weniger in den Vordergrund zu rücken, als es die altrömische Legende bedingte: erfüllt die Orsina ihre

Drohung, ruft sie auf offenem Markte aus: „Der Prinz ist ein Mörder!“ — so ist es offenbar um Hettore Gonzaga geschehen, wie um Gianetto Doria in Schillers Fiesko. Nur daß Lessing sein Drama vor der in die Erscheinung tretenden Katastrophe abbricht, wie dies indes wenigstens in bezug auf Andreas Doria und damit die Tyrannis, die gestürzt werden sollte, in der ersten Version auch bei Schiller der Fall war. Der alte Galotti-Verginius ist zwar kein programmäßiger Republikaner, allein deswegen doch ein ebenso starrer, unerbittlicher Todfeind der Tyrannis, landesherrlicher Willkürherrschaft, wie es Verrina-Verginius nur sein kann. Er übertrifft diesen selbst an männlicher Entschlossenheit, indem er die Tochter mit eigner Hand erdolcht und dies sogar, ohne daß sie wirklich vergewaltigt worden wäre. Dieweil Verrina seine von Gianetto Doria so grausig vergewaltigte Bertha nur ins dunkle Gewölbe verschließt, bis Genua frei und sie gerächt sein wird! Lessing ist, obgleich kein Freiheitsschwärmer, wie der junge Schiller, als er seine Emilia dichtete, nicht weniger entschlossen darauf aus gewesen, mit der „Tyrannis“ der Duodezfürsten aufzuräumen, als der Dichter des Fiesko.

Schiller hat Lessingen so sichtlich auch das Verginius-Motiv entlehnt, daß er, wie Kühnemann treffend bemerkt, Lessings Emiliamotiv in das Verginiamotiv gleichsam „zurückübersetzt“ hat. Schillers Fiesko liegt Lessings Emilia ähnlich zugrunde, wie den „Räubern“ Goethes Götz.

c) Einwirkung Shakespeares.

α) Die Charaktertragödie.

Obgleich Schiller, dadurch daß er zu Lessing in die Schule ging, vom großen Briten, ihrem gemeinsamen Vorbilde, unwillkürlich abgerückt ist (dieses wird bei „Kabale und Liebe" oder der „Luise Millerin" noch wahrnehmbarer werden), ist die unmittelbare Einwirkung Shakespeares auf Schillers Fiesko noch deutlich genug erkennbar. Dies von vornherein schon dadurch, daß es sich um eine „Charaktertragödie" handeln wird, die, wie wir wissen, in der Vorstellung Schillers, von Shakespeare erst geschaffen worden wäre.

„Fiesko", erläutert Schiller abermals selbst, „ist der große Punkt dieses Stücks, gegen welchen sich alle darin spielenden Handlungen und Charaktere, gleich Strömen nach dem Weltmeer, hinsenken." — Wie bei Richard III. oder Hamlet, um nur diese zu nennen, wird der seelische Vorgang in der Brust des Fiesko in der Tat den Reiz der Dichtung ausmachen. Schillern ist nur nicht zureichend geglückt, Fiesko mit der in Frage stehenden Handlung so verwachsen zu machen, daß er von ihr unzertrennlich ist. Er steht für seine Person eigentlich außerhalb derselben, indem er Verrina und Genossen, die Verfechter des Freistaates, ebenso zum Besten hat, wie den Gianetto Doria, er zwischen der Begeisterung für die Freiheit und dem ihm eingebornen Herrschersinn hin und her schwankt. Wie das Interesse des Dichters selbst zwischen der Schwärmerei für Freiheit, den Freistaat, und dem Interesse für Fiesko als Persönlich-

keit nur zu wahrnehmbar geteilt gewesen ist, so zerklüftet er auch das unsere. Wie weder das eine noch das andere zum vollen Austrage kommt, so auch nicht zur vollen Wirksamkeit. An der politischen Tendenztragödie ist, allen Vorkehrungen Schillers zum Trotz, die Charaktertragödie schließlich gescheitert. Es lag dies offenbar schon im gewählten Gegenstande, in der „Historie". Schiller wähnte zwar, mit der Historie, die nur von einem Fiesko weiß, dessen verschlagener Ehrgeiz ihn fast ans Ziel gebracht hätte, der in dem Augenblicke, da er sich zum Herzog von Genua aufgeschwungen hat, auf einem schwanken Brett im Hafen ausrutscht und ertrinkt, leicht fertig geworden zu sein. Fiesko brauchte nur durch Verrina ertränkt zu werden oder selbst der Krone zu entsagen und die mißliche historische Wahrheit war abgetan! Er übersah dabei, daß er zu viel von dem historischen Fiesko in seine Dichtung hinübergenommen hatte, als daß er durch eine solche Vergewaltigung ihn nicht um ein gut Teil seiner Naturwahrheit und damit Glaubwürdigkeit gebracht hätte. So leicht, wie es der junge Dichter-Titane wähnte, läßt sich die Wirklichkeit und damit die „Historie", welche diese wiederspiegelt, nicht willkürlich zurechtbiegen. Hätte Schiller die Shakespeareschen Historien voll zu werten gewußt, würde er auch vor dieser Klippe bewahrt worden sein.

β) Das venetianische Kolorit.

Nichts bewunderungswerter und — zumal wenn man daran festhalten will, daß Shakespeare Italien nicht aus eigner Anschauung gekannt hat — erstaunlicher, als das so ausgesprochene, mit der ganzen

Dichtung so innig verwobene, sie mit bedingende und tragende Lokalkolorit, schon in „Romeo und Julia" und vor allem in den beiden venetianischen Dramen. Wie treu und berückend zaubert er die Königin der Adria vor unsere Sinne! Im „Kaufmann" die Handelsmetropole mit ihrem Rialto und bunten Hafengewimmel, im „Othello" die geheimnisvolle Dogenstadt mit ihrer nächtlichen Justiz, die ihre ehrgeizigen Polypenarme über Rhodus und Cypern hinaus bis nach Aleppo, in den festländischen Orient hinein, ausstreckt; den Wirbel ihrer ausgelassenen Vergnügungssucht; ihre unvergleichliche Farbenpracht, die durch das vereinzelte schwarze Mohrengesicht noch so gesteigert wird.

Wer wollte verkennen, daß der Dichter des Fiesko seinen Pinsel in diese Shakespearesche Palette getaucht hat? Galt es doch, die Rivalin Venedigs, die norditalienische Handelsmetropole im westlichen Becken des Mittelländischen Meeres, der Königin der Adria würdig, in ihrem berauschenden Glanze zu vergegenwärtigen. Die schöne stolze Leonore, in ihrer berückenden Anmut, so gut wie die derbe, üppige, genußsüchtige Julia; Fiesko, der vornehme Epikuräer, so gut wie der bestialische Gianetto — wie leben sie allesamt im Rausche der Pracht unerschöpflichen Reichtums dahin! Ein Maskenfest löst das andre ab, bis schließlich Leonore in der Maske des Gianetto nächtlicherweile durch die aufrührerischen Gassen stürzt und dabei von ihrem Fiesko selbst erdolcht wird. Ist es nicht dieser Sinnentaumel, diese „Pracht", die den dafür so empfänglichen Fiesko so in ihre Wirbel gezogen hat, daß er sich darin verliert, in Genußsucht

aufgeht? Genua schließlich lieber für sich behalten, als befreien will?

Daß bei dieser Schilderung Genuas Schiller den Blick auf Venedig gerichtet und Shakespeares venetianische Dramen zur Wegweisung gehabt hat, deutet er selbst an, wenn er seinen Mohren, obgleich dieser Mulay Hassan heißt und aus Tunis stammt, sich nach Venedig zurücksehnen läßt. Shakespeares Othello selbst blickt gelegentlich sogar durch. Wie Fiesko es der Julia angetan hat, so Leonore dem Calcagno. Obgleich sie dessen Leidenschaft so wenig entgegnet, wie Fiesko der Julia zu Willen ist, droht Fiesko, wie Othello, von Eifersucht gepackt zu werden. Verwirrt durch die Liebeserklärung des Calcagno, läßt Leonore — ihr Schnupftuch liegen! Mulay Hassan, der Allerweltskerl, kann auch den Jago machen. Indes hat er schließlich auf die Frage von Fiesko, was bei der Begegnung von Leonore und Calcagno vorgegangen sei, nur zu antworten: „Ein Korb ging vor, Herr, und das war alles." Fiesko, ein umgekehrter Othello, ist sich seines eigenen Wertes zu bewußt, um an der Tugend seines Weibes zu zweifeln!

Schillers Mulay Hassan, der Mohr im Fiesko, hat mit Othello, Shakespeares Mohren von Venedig, nur die schwarze Gesichtsfarbe und Wulstlippe, die Rasse, gemein. So edelmütig und heldenhaft, so ganz auf Ehre gestellt, ernst zu nehmen, wie Othello ist, so gemein, zynisch-niederträchtig, so ruchlos, ein abgefeimter Gauner, komisch zu nehmen, ist Mulay Hassan, der „konfiszierte Mohrenkopf", wie er im Personen-Verzeichnis gekennzeichnet wird, dessen Physiognomie eine „originelle Mischung von Spitz-

büberei und Laune" darstellt. Sein Vater ist denn auch nicht Shakespeares Othello, sondern Shakespeares Aaron im „Titus Andronicus".

γ) „Titus Andronicus." (Der Mohr).

Auch Aaron, der Mohr im „Titus Andronicus", der Geliebte der Königin Tamora, ist ein ganz anderes Kaliber von Mensch, als der „konfiszierte Mohrenkopf" Mulay Hassan. Während Aaron, eine eigenartige, für sich bestehende Persönlichkeit, in seiner Überkraft die ganze Tragödie des Titus Andronicus anbahnt und beherrscht, ist Mulay Hassan im Fiesko nur das blinde, bestialische Werkzeug, das schließlich wie ein toter Hund abgetan wird, ein minderwertiger, ins Negerhafte umgesetzter Jago, dessen zynische Dienstbereitschaft und Ruchlosigkeit die Intrigue darstellt, welche die Pole der Handlung verknüpft, die Brücke hinüberbildet von Fiesko zu Gianettino. Er selbst ist nichts als eine Ablagerungsstätte für all die Niedertracht, deren Fiesko, wenn er Herr von Genua werden soll, nicht entraten kann. Je gewissenloser, je zynischer er sich darstellt, desto besser füllt er seine Rolle aus. Das Übermaß seiner Ruchlosigkeit muß ein solches sein, daß er uns auf den toten Punkt bringt, der kein Mitgefühl mehr aufkommen läßt, so daß man über die Ungeheuerlichkeit nur noch zu lachen vermag. Er selbst achtet das Leben weniger als Nichts und vermag sich selbst nur zum Besten zu haben. Geht dies doch so weit, daß, als er, der Genua in Brand gesteckt hat, nur um seine Freude dran zu haben, am Tor des „Jesuiterdoms", in den er die Brandfackel geworfen (beiläufig bemerkt, hat Schiller un-

verkennbar dabei die prunkhafte Jesuitenkirche in Mannheim, mit ihrem Eisengitter, vor Augen gehabt, wie sie schräg gegenüber dem Theater aufragt), aufgeknüpft werden soll, er nur zu replizieren hat: „Pfui! Pfui! Pfui! Das kommt mir ungeschickt — läßt sich nichts davon wegplaudern?" — Fiesko: „Nichts." Er versucht es zwar, mit der Galeere davonzukommen und verspricht dafür, ein Christ werden zu wollen. Als Fiesko ihm auch dieses abschlägt, bittet er, wenigstens nicht, als Heide, an eine „christliche" Kirche gehängt zu werden. Sacco, der ihn abführen soll, brummt: „Nicht viel Federlesens, Heide! Man hat noch mehr zu tun." Worauf der Mohr: „Doch — wenn halt allenfalls der Strick bräche?" — Fiesko (zum Sacco): „Man wird ihn doppelt nehmen." Da bleibt dem Mohren allerdings nichts übrig, als zu resignieren: „So mag's sein — und der Teufel kann sich auf den Extrafall rüsten."

So kommt im Mohren Muley Hassan der groteske Humor der „Räuber" wieder drastisch genug zum Ausdruck. Eben hierzu dient auch Aaron, der Shakespearesche Mohr im „Titus Andronicus". Auch seine schwarze Farbe, sein Grinsen, seine Grausenhaftigkeit soll offenbar auf die Lachmuskeln des Publikums wirken und über all die Greueltaten der blutrünstigen Schauertragödie hinweghelfen. Man denke nur an die Szene, da die Wärterin ihm den eben zur Welt gekommenen kleinen Sprößling bringt, den er mit der Kaiserin gezeugt hat.

> Wärterin: Gott grüß Euch, Herrn. Ist Keiner unter Euch, der mir den Aaron wohl, den Schwarzen, weist?

Aaron: Den Schwarzen weißt? Den Weißen schwärzt? Gleichviel, Aaron ist hier. Was soll der Aaron denn?
Wärterin: O lieber Aaron, 's ist um uns geschehn. Jetzt hilf! Wo nicht, sei ew'ges Weh dein Lohn.
Aaron: Was machst du für Gezeter und Geheul? Was stopfst und wickelst in den Armen du?
Wärterin: Was vor des Himmels Aug' ich gern verbärge, Der Kaiserin Schimpf, die Schmach des hohen Roms. Sie ist entbunden, Herr, sie ist entbunden!
Aaron: Saß sie denn fest?
Wärterin: Ist nieder, liegt zu Bett.
Aaron: Gott geb ihr sanfte Ruh! Was sandt' er ihr?
Wärterin: Ein Teufelskind!
Aaron: Hoho! dann ist sie selbst Frau Teufelsmutter! Gelt, ein lustger Sproß?
Wärterin: Ein trostlos grauser, scheußlich schwarzer Sproß! Sieh hier, wie eine Kröte widerlich, Inmitten unsres Landes reinster Zucht. Die Kaiserin schickt ihn, deinen Stempel, dir. Sie sagt, du sollst ihn taufen mit dem Dolch.
Aaron: Verdammte Hex', ist Schwarz denn so gemein? Mein Pausback, bist ein süßes Blümchen; nicht?
— — — — — — — — — — —
Verräterisches Weiß, das durch Erröten Ausschwatzt des Herzens heimlichsten Beschluß. Hier ist ein Bursch von einer andern Haut. Seht, wie der schwarze Schelm den Vater anlacht, Als sagt er: „Alter Bursch, ich bin dein Sohn."

Dieser Aaron, der seinen so geherzten Sprößling zum „Kriegsmann und Gebieter im Feld" erziehen will, hält unverkennbar den künftigen Othello in den Armen. Das hindert indes nicht, daß

Schiller den schwarzen Wechselbalg, den die Wärterin dem Aaron bringt, zu seinem Mulay Hassan hat werden lassen.

δ) Die Verginiustragödie.

Dadurch, daß neben Fiesko, dem Epikuräer und Ehrsüchtigen, Verrina, der Stoiker und Republikaner, so zur Geltung kommt, und Verrina durch das Schicksal seiner Tochter, ein zweiter Verginius ist, bildet die Verginiustragödie einen wesentlichen Bestandteil des Schillerschen Trauerspiels. Hat Schiller dabei Lessings „Emilia" in die alte Römertragödie zurückübersetzt, so dürfte er doch auch zu dieser Einschaltung der Verginiatragödie durch Shakespeares „Titus Andronicus" angeregt worden sein. Wie Shakespeares „Titus Andronicus" ein Konglomerat der verschiedensten, disparatesten tragischen Stoffe ist, so ist auch die Verginiustragödie mit eingeflochten.

Titus: Tat wohl der hastige Verginius recht,
Mit eigner Hand die Tochter zu erschlagen,
Weil sie geschändet war, befleckt, entehrt?
Saturninus: Gewiß, Andronicus.
Titus: Weshalb, großmächt'ger Fürst?
Saturninus: Sie sollte ihre Schmach nicht überleben,
Ihr Anblick seinen Gram nicht stets erneun.
Titus: Stark, triftig und entscheidend ist der Grund,
Ein Muster, Vorbild, lebendes Geheiß
Für mich Elenden, Gleiches zu vollziehn.
Lavinia, stirb, und deine Schmach mit dir.
Und mit der Schmach auch deines Vaters Gram.

Und Titus sticht die von Demetrius und Chiron verstümmelte und geschändete Lavinia nieder.

Saturninus: Grausamer Unmensch, du erschlägst dein Kind?
Titus: Ja, sie, um die ich weinte, bis ich blind.
Ich bin so gramvoll, wie Verginius war,
Und habe tausendmal mehr Grund als er
Zu solcher Grauentat; jetzt ist sie vollbracht.

Die Situation des Verrina-Verginius gegenüber seiner von dem bestialischen Gianettino vergewaltigten Tochter, seines einzig geliebten Kindes, ist derjenigen des Titus, da dieser seine Lavinia tötet, durchaus analog, Verrinas Entrüstung und Vaterschmerz nicht geringer als die des Titus: auch er kann den Anblick der so geschändeten Tochter nicht ertragen und verschließt sie daher ins dunkle Gewölbe. Indes der Freiheitsschwärmer übertrumpft selbst den so tragisch heimgesuchten greisen Vater. Verrina greift zwar, im Gedanken an Verginius und dessen Schlachtmesser, an sein Schwert. Allein da Bertha sich ihm erschrocken in die Arme stürzt — „Großer Gott! Was wollen Sie tun?" — wirft er das Schwert von sich, um ähnlich wie der alte Galotti im Angesichte des Prinzen, den er, statt ihn selbst niederzustoßen, der göttlichen Gerechtigkeit anheimgibt, auszurufen: „Nein! noch ist Gerechtigkeit in Genua!" Der Gedanke an die bejammernswerte Bertha im finstern Gewölbe soll zur Beseitigung der Tyrannis der Doria den höchsten Ansporn geben. So sucht Schiller selbst die Verginiatragödie, wie sie Shakespeare in seinem „Titus Andronicus" mit eingewoben, noch zu übertrumpfen, nicht nur mittelst schwärmerischer Überschwänglichkeit durch Übermenschtum — auch an Seelengraus, an Unmenschlichkeit! Oder wäre im vorliegenden Falle der väterliche Dolchstoß nicht erlösende Barmherzigkeit? Zugleich mensch-

licher und ergreifender? In seinem Bestreben, die denkbar höchste, tragische Wirkung zu erzielen, steigert der jugendliche Schiller auch noch in seinem Fiesko sich in einen solchen Paroxismus hinein, daß man, statt zu Tränen gerührt zu werden, — zu Eis erstarrt oder gar zum Lachen gebracht wird. Auch wenn er dies nicht, wie bei seinem Mohren Muley Hassan, beabsichtigt.

ε) Nationale Anspielungen.

Schon in seinen Historien ist Shakespeare darauf bedacht gewesen, sein Publikum besonders aufhorchen zu machen, indem er die Engländer, seine Landsleute, durch drastische Vorkehrung ihrer Eigenheiten aufs Korn nimmt, so daß die Zuschauer und Hörer sich unmittelbar selbst getroffen fühlten. In seinen fremdländische Stoffe behandelnden Dramen hatte er hierzu erst recht Anlaß.

So fragt Hamlet, der Dänenprinz, den Totengräber, der ihn nach England verschickt wähnt: „Warum haben sie ihn nach England geschickt?" — Antwort: „Nu, weil er toll war. Er soll seinen Verstand da wieder kriegen; und wenn er ihn nicht wieder kriegt, so tut's da nicht viel." Hamlet: „Warum?" Antwort: „Man wird's ihm da nicht viel anmerken: die Leute sind da eben so toll wie er." Was muß das für eine Lachsalve gelöst haben!

Oder wenn im Kaufmann von Venedig Porzia die verschiedenen Nationalitäten Revue passieren läßt und dabei den Engländern nicht eben am sanftesten mitspielt. Auch im „Othello" fehlt es nicht an einem urkräftigen Hieb nach dieser Richtung. Jago singt,

um den enthaltsamen Cassio zum Trinken anzufeuern, ein soldatisches Trinklied.

Cassio: Auf Ehre, ein allerliebstes Lied.

Jago: Ich habs in England gelernt, wo sie, das muß man sagen, sich gewaltig aufs Bechern verstehn. So'n Däne, so'n Deutscher, so'n schmerbäuchiger Holländer — heda, Wein! — sind alle nichts gegen den Engländer.

Cassio: Ist denn der Engländer so sehr ausbündig im Trinken?

Jago: Ei wohl! Den Dänen trinkt er Euch mit Gemächlichkeit untern Tisch; ehe ihm nur der Schweiß auf die Stirn tritt, fällt der Deutsche schon ab; und der Holländer muß sich übergeben, ehe der nächste Humpen gefüllt werden kann.

Cassio: Auf unsres Gouverneurs Gesundheit!

Montano: Da trink ich mit, Leutnant, und will Euch Bescheid tun.

Jago (singt): O das liebe England! —
König Steffen war ein starker Held,
Trug Hosen für drei Gulden —
Das war ihm doch noch zu viel Geld,
Und bliebs dem Schneider schuldig.

Und es könnten ebensogut Engländer sein, die sich auf Cypern mittelst eines Trinkgelages etwas zugute tun.

Zu solchen landsmännischen Anspielungen findet Schiller in seinem „Fiesko" willkommenen Anlaß, indem Andreas Doria sich mit einer deutschen Leibgarde umgeben hat. Der welschen Treulosigkeit und Verschlagenheit setzt Schiller deutsche Treue und Biederkeit entgegen. Dabei kommt vor allem die kräftige deutsche Faust zur Geltung. „Kameraden, steht!" ruft ein Deutscher. „Nehmt den Herzog in die Mitte! Peitscht diesen welschen Hunden Respekt für einen Graukopf ein." — Calcagno:

„Wer da? Was gibt's da?" Deutsche: (indem sie einhauen): „Deutsche Hiebe!" — Calcagno berichtet über den Vorgang:

> Calcagno: Andreas Doria ist entflohn.
> Sacco: Deine schlechteste Empfehlung bei Fiesco.
> Calcagno: Bären, die Deutschen! Pflanzten sich vor den Alten wie Felsen. Ich kriegte ihn gar nicht zu Gesicht. Neun von den Unsrigen sind fertig. Ich selbst bin am linken Ohrlappen gestreift. Wenn sie das fremden Tyrannen tun, alle Teufel! Wie müssen sie ihre Fürsten bewachen.

Wenn diese Wendung dazu dienen mochte, die deutschen Fürsten auszunehmen und ihnen die Furcht vor ihren bewaffneten Landeskindern zu benehmen, die Verschwörung zugunsten eines Freistaates jenseits der Alpen zu verlegen und dadurch seinen Fiesko bei den fürstlichen Bühnen in deutschen Landen annehmbarer zu machen, so versetzte damit Schiller, der Dichter des „republikanischen" Schauspiels, doch zugleich den deutschen „Bären", die sich so wenig für die Anbahnung eines Freistaates eigneten, einen kräftigen Hieb.

Es sind auch Deutsche, die Mulay Hassan, der die Brandfackel geworfen hat, das „konfiszierte Mohrengesicht", gebunden herbeischaffen.

Wie wird doch durch das Hereinziehen der eignen Landsleute das Genua der Doria, der ganze Fiesko, dem deutschen Theaterpublikum mit einem Schlage nahegebracht! Auch diesen Schachzug, diese souveräne dichterische Freiheit, hat Schiller offenbar dem großen Briten abgelauscht. Er hat übrigens seinen Fiesko seinem Lehrer Abel zugeeignet, der ihn als erster in Shakespeare eingeführt hatte.

6. „Kabale u. Liebe."

a) Anschluß an Lessing.

Bekundete schon der „Fiesko" eingehendes Studium von Lessing, so wird Schiller „Kabale und Liebe" oder die „Luise Millerin", wie er selbst sein „bürgerliches" Trauerspiel ursprünglich genannt hat, so unmittelbar an Lessings „Sara" und „Emilia" knüpfen, daß das Schillersche Stück, dem die beiden Lessingschen Dramen zur Grundlage dienen, geradezu als eine Art Duplikat, Fortsetzung und Übertrumpfung dieser anzusehen ist, als eine aufs höchste gesteigerte Synthesis aus ihnen.

Die Anlehnung war von vornherein schon dadurch gegeben, daß Schiller, im Gegensatz zu seinem Fiesko, wieder in die Gegenwart zurückkehrte und in die bürgerliche Sphäre hinabstieg. Letzteres noch viel entschiedener, als in den „Räubern", in welchen die Romantik alle Standesunterschiede auslöste, während eben die sozialen Gegensätze in „Kabale und Liebe" die Achse bilden, um die sich die Tragödie dreht. Dem „bürgerlichen" Trauerspiel aber hatte Lessing mit seiner „Sara" die Bahn gebrochen. Auch seine „Emilia" sollte, indem er die Staatsaktion ausschloß und die Tragödie gegeben war, dadurch daß der Machthaber sich an einer in „bürgerlicher" Zurückgezogenheit lebenden Familie vergreift,

alles auf das Reinmenschliche reduziert wurde, ein „bürgerliches" Trauerspiel darstellen. Ihrem Inhalte nach war die „Emilia" zudem im wesentlichen eine Wiederholung der „Sara". Aus Mellefont ist der Prinz geworden, aus Sara Emilia, aus dem Vater Sampson der Vater Galotti, aus der Marwood endlich — die Orsina. Nur daß der Dichter der „Emilia" aus der Tränenflut der Überempfindlichkeit der „Sara" heraus auf den Fels römischer Heldenhaftigkeit und stoischer Herbigkeit geflüchtet ist. Dazu kommt, daß Lessing das politische Moment, welches der der Emilia zugrunde liegenden Verginia-Tragödie innewohnt, seinem ursprünglichen Vorsatze entgegen, schließlich doch mit aufnahm.

Schiller hat bei der Gestaltung seiner Luise aus beiden Lessingschen Stücken geschöpft und sie miteinander verquickt. Wie die arme Sara und die nicht weniger beklagenswerte Emilia, ist auch seine Luise ein hilfloses Opfer maßloser Liebesleidenschaft und ihr entgegenstehender Hindernisse. Ihr Ferdinand, der edelmütige, in Sturm und Drang dahinjagende Feuergeist, die große, starke Seele, welche die Welt herausfordert, um den Himmel zu erobern, der Bruder Karl Moors, ist freilich weder ein Mellefont noch ein Appiani, sondern das Ebenbild, das Alter ego von Schiller selbst. Der schlichte, gottesfürchtige Musikus, Vater Miller, hat mit dem stolzen, rauhen Degen Galotti nur die unentwegte Liebe zur Tochter, seinem einzigen Kinde, gemein. Um so mehr gleicht die Millerin in ihrer mütterlichen Eitelkeit und Schwäche der Mutter Claudia. An Stelle des Prinzen ist der Präsident getreten, der ruchlose Stellvertreter des Landesherrn, der die Luise, obgleich

sein Sohn sie ehelichen will, behandelt, wie Marinelli die Emilia. Aus dem Ränkeschmied, dem zynischen Hofschranzen, dem „Teufel" Marinelli selbst sind Zwei geworden: der Sekretarius Wurm und der Hofmarschall von Kalb. Aus den übermächtigen Buhlerinnen, der Marwood und der Orsina, ist die Lady Milford erwachsen. Es handelt sich, wie wir sehen, buchstäblich um ein Duplikat.

Auch im Einzelnen weisen An- und Entlehnungen bald auf das eine, bald auf das andere der Lessingschen Stücke zurück. Luise gleicht im ganzen entschieden der Sara; ist ebenso weich, so treuherzig und doch zugleich so wankelmütig oder vielmehr schwankend, so tief unglücklich, ratlos und wieder in ihrer Liebe und Selbstlosigkeit so resigniert, so aufopferungsfähig, wie diese; sie erleidet mit ihr denn auch das gleiche Schicksal: auch sie wird ihrer furchtbaren Rivalin in einer gewaltigen Szene Aug' in Auge gegenübertreten, die Reinheit ihrer Liebe, ihre Unschuld der stolzen Buhlerin zu fühlen geben, um schließlich, wenn auch als eine Schiffbrüchige, im Strahlenglanz durch nichts zu beirrender Liebe unterzugehen. Empfängt Sara das tötliche Gift direkt aus der Hand der rachsüchtigen Marwood, so wird Luise zwar von Ferdinand selbst vergiftet, doch auch ihr Tod durch die rivalisierende Buhlerin, Ferdinands Verhältnis zur Milford, herbeigeführt.

Dabei erinnert Luise aber auch in ihrer Heldenhaftigkeit an Emilia. Sie ist sogar, was in der sonst so ausgesprochen protestantischen Atmosphäre der Schillerschen Tragödie einem auffälligen Anachronismus gleichkommt, — römisch-kirchlich! Wie die Emilia, kommt sie Eingangs heim aus der —

Messe. Ist die Emilia während der Messe in seelische Verwirrung geraten, indem ihr der Prinz seine Liebe zuflüsterte, so kommt Luise aus der Kirche — so erfüllt von dem Gedanken an ihren Ferdinand, den Geliebten, daß sie, da der Vater seiner Freude darüber Ausdruck gibt, daß sie so fleißig an ihren Schöpfer denke, in ihrer Beklommenheit ausruft (als wäre sie Emilia, welcher der Prinz nachstellt):

O! ich bin eine schwere Sünderin, Vater! —
War er da, Mutter?
Die Millerin: Wer, mein Kind?
Luise: Ach, ich vergaß, daß es außer ihm noch Menschen gibt. — Mein Kopf ist so wüst. — Er war nicht da? Walter?

Walter? Damit hat sie den Major v. Walter, den Sohn des Präsidenten genannt. Hätte Emilia den Prinzen und Landesherrn vor dem alten Galotti genannt, hätte sie den um sie besorgten Vater nicht tötlicher treffen können, als es Luise hiermit tut. Miller beginnt zwar „traurig und ernsthaft": „Ich dächte, meine Luise hätte den Namen in der Kirche gelassen!" — Bald aber wird er nicht weniger aufflammen und toben, als der rauhe Degen Vater Galotti. Die Situation ist so analog, daß Vater Miller, wenn auch keinen Grafen Appiani, wie der alte Galotti, oder einen schönen Paris, wie der alte Capulet, in Shakespeares „Romeo und Julia", für sein Töchterlein im Sekretär Wurm einen Bräutigam parat hat, und schon aus diesem Grunde von einem andern nichts wissen mag.

So ist Luise „Sara" und „Emilia" in einer Person, ähnlich wie die Milford die Marwood und die Orsina in sich vereinigt.

Obgleich Schiller in seiner „Luise Millerin" das soziale und politische Moment nicht weniger stark hervorkehrt, als schließlich Lessing in seiner „Emilia", der Stellvertreter des allmächtigen Landesherrn, der Präsident und damit das ganze bestehende Staatswesen zum Schlusse schachmatt gesetzt wird, berührt sich sein Trauerspiel als ein „bürgerliches" im engeren Sinne, im Grunde, der Tonart nach, noch unmittelbarer mit der „Sara". Es ist dies offenbar durch die Wesenart Millers und seiner Luise bedingt. Schwingt sich Luise zur Heldenhaftigkeit einer Emilia empor, so ist der bescheidene Musikus Miller kein Verginius-Galotti. Da sie entschlossen ist, sich das Leben zu nehmen, erzittert der arme Vater, dem sie alles ist, der sie zu seinem Verhängnis abgöttisch liebt, bis ins Mark hinein. Ihn dünkt Selbstmord die abscheulichste Sünde.

> „O Tochter! Tochter! Gefallene, vielleicht schon verlorene Tochter, beherzige das ernsthafte Vaterwort! Ich kann nicht über dich wachen. Ich kann dir die Messer nehmen, du kannst dich mit einer Stricknadel töten. Vor Gift kann ich dich bewahren, du kannst dich mit einer Schnur Perlen erwürgen. — Luise — Luise — nur warnen kann ich dich noch. — — — Zieh hin! Lade all deine Sünden auf, lade auch diese, die letzte, die entsetzlichste auf, und wenn die Last noch zu leicht ist, so mache mein Fluch das Gewicht vollkommen. — Hier ist ein Messer — durchstich dein Herz und das Vaterherz!"

Und Miller stürzt laut aufweinend davon. Sie eilt ihm nach, holt ihn zurück, zerreißt den Brief, in welchem sie Ferdinand aufforderte, ihr im Tode zu folgen, läßt den Geliebten fahren, um dem Vater, ihm allein, anzugehören. Miller weiß vor Glück-

seligkeit, vor wehmütiger Wonne nicht, wie er ihr und Gott genug danken könne. Er will als hilfloser Greis mit der Geige an ihrer Hand durch die Fremde ziehen und Balladen singend das Brot erbetteln. Das so innige, herzerweichende Verhältnis Millers zu seiner Luise und dieser zum Vater entspricht demjenigen des alten Sampson zur Sara. Als Luise, ihrem Entschlusse zum Trotze, doch noch dem Gifte erliegt, das ihr Ferdinand reicht, steht Miller ebenso hilflos und verlassen da, wie der seiner Sara beraubte Vater Sampson, auch er geht in namenlosem Jammer, in einer Tränenflut unter.

Wie ständig und unmittelbar Schillern bei der Ausarbeitung seiner Luise auch sonst Lessing vorschwebte, hierfür ist die Szene, da Luise mit Selbstmord droht und dem Vater die Schrecken des Todes benehmen will, ein schlagender Beleg. Warum vor dem Grabe erschaudern?

> „Nicht doch, mein Vater, das sind nur Schauer, die sich um das Wort herumlagern. — Weg mit diesen, und es liegt ein Brautbette da, worüber der Morgen seinen goldenen Teppich breitet und die Frühlinge ihre bunten Guirlanden streuen. Nur ein heulender Sünder konnte den Tod ein Gerippe schelten; es ist ein holder, niedlicher Knabe, blühend, wie sie den Liebesgott malen, aber so tückisch nicht — ein stiller, dienstbarer Genius, der der erschöpften Pilgerin Seele den Arm bietet über den Graben der Zeit —"

Ist es nicht, als hätte Schiller Lessings Abhandlung: „Wie die Alten den Tod gebildet" — eben aus der Hand gelegt?

Knüpft Schiller die Katastrophe des Vaters und der Tochter an Lessings „Sara", so schwebt ihm,

wenn es den politischen Konflikt gilt, den Sturm gegen den unumschränkten Landesherrn und seinen Hofstaat, ebenso sichtlich dessen „Emilia" vor. Luise wird geradeswegs zur Emilia. Da Wurm ihr zusetzt, damit sie, um den Vater aus dem Gefängnisturm, die Mutter aus dem Spinnhaus zu retten, den Liebesbrief an den Hofmarschall von Kalb nachschreibe, ruft sie:

> „Ja! Ja! Es ist wahr! Sie sind verschanzt, eure Großen — verschanzt vor der Wahrheit hinter ihre eigenen Laster, wie hinter Schwerter der Cherubim. Helfe dir der Allmächtige, Vater! Deine Tochter kann für dich sterben, aber nicht sündigen!"

Luise ist indes doch mehr Sara, als Emilia: um den so innig geliebten Vater zu retten, wird sie, dem so beredten Proteste zum Trotz, das von ihr verlangte Schriftstück ausfertigen und sogar das Sakrament darauf nehmen, die Fälschung nie zu verraten. Sich von dem eigenen Vater erdolchen zu lassen, kann ihr so wenig beikommen, wie dem wackern Musikus Miller, auf einen solchen Gedanken zu verfallen.

Wie springt vollends die Koincidenz mit dem Lessing'schen Drama in die Augen, wenn man den Hofschranzen und Schurken Marinelli und damit den Hofmarschall von Kalb und den Sekretär Wurm in Betracht zieht! Das Liebedienerische und Schurkische des Marinelli kommt auf Konto des Sekretarius. Um so reiner verkörpert das Leichtfertige, die Leere und Feigheit des Hofschranzen der Hofmarschall. Indem Ferdinand diesen in seiner ganzen Hohlheit entlarvt und vernichtet, spricht und handelt

er genau wie Appiani und die Orsina. Appiani kommt bekanntlich mit Marinelli, da er ihn bereden will, seine Hochzeit hinauszuschieben und es sogar anzudeuten wagt, daß es sich dabei nur um das Hinausschieben einer bloßen Zeremonie handle, wobei es die Eltern des Mädchens nicht so genau nehmen würden, derart aneinander, daß er ihn einen Affen schimpft, einen „ganzen Affen"! Marinelli verlangt zwar sofort Genugtuung, als indes Appiani ihm den Waffengang, den „Spaziergang" nach dem Stadtwall alsbald anbietet, ruft Marinelli: „Nur Geduld, Graf, nur Geduld!" und macht daß er fortkommt. Da Hofmarschall v. Kalb den glücklichen Liebhaber der Luise spielt, bietet ihm Ferdinand sofort einen Kugelwechsel über einem Taschentuche an.

Hofmarschall: Über dem Schnupftuch? Rasen Sie? Wohin denken Sie?

Ferdinand: Faßt dieses End an, sag ich! Sonst wirst du ja fehlschießen, Memme! — Wie sie zittert, die Memme! Du solltest Gott danken, Memme, daß du zum ersten Male etwas in deinen Hirnkasten kriegst. — — Schlag an, sag ich. Ich habe nichts mehr in dieser Welt zu tun!

Hofmarschall: Aber ich desto mehr, mein Allervortrefflichster!"

Ferdinand: Du, Bursche? Was, du? — Der Notnagel zu sein, wo die Menschen sich rar machen? In Einem Augenblick siebenmal kurz und siebenmal lang zu werden, wie der Schmetterling an der Nadel? — — Wie ein zahmer Affe sollst du zum Geheul der Verdammten tanzen, apportieren und aufwarten und mit deinen höfischen Künsten die ewige Verzweiflung belustigen.

Oder wenn die Orsina, da sie den Marinelli durchschaut und erbarmungslos zur Rede stellt, dem

Ratlosen zuruft: „Wie er dasteht, der Herr Marchese! Was er für Augen macht! Wundert sich das Gehirnchen? Und worüber denn?" Man vergleiche damit Ferdinands weitere Apostrophierung des Hofmarschalls v. Kalb:

> Hofmarschall: „Was Sie befehlen, Herr! Wie Sie belieben — nur die Pistolen weg!
> Ferdinand: Wie er dasteht, der Schmerzenssohn! — Dasteht, dem sechsten Schöpfungstag zum Schimpfe! Als wenn ihn ein Buchdrucker dem Allmächtigen nachgedruckt hätte! — Schade nur, ewig schade für die Unze Gehirn, die so schlecht in diesem undankbaren Schädel wuchert! Diese einzige Unze hätte dem Pavian noch vollends zum Menschen geholfen."

Indes — Lessings Marinelli ist, wie dargelegt*) aus Shakespeares Polonius und Jago erwachsen, indem Schiller Marinelli in Wurm und v. Kalb entzweiteilt, kehrt er unbewußt zu Marinellis eigenen Ahnen und damit zum großen Briten zurück.

---

b) Wie Shakespeare durchblickt.

α) Hamlet.

Der große Brite blickt in Schillers „Kabale und Liebe" nicht nur in v. Kalb und Wurm mit Polonius und Jago durch — Lessings Emilia ist so ganz auf Shakespeare gestellt, daß Schiller ihr nicht nachzeichnen kann, ohne auf Schritt und Tritt ihren eignen Vorbildern zu begegnen.

Wächst sich die Orsina, in der Art und Weise, wie sie mit dem Hofschranzentum und damit mit dem

*) Siehe Bd. I, Lessing u. Shakespeare, S. 232ff.

bestehenden Regiment aufräumt, zu einem „weiblichen Hamlet" aus, so wird Ferdinand, indem er dem Hofmarschall v. Kalb gegenüber ihre Rolle übernimmt, unwillkürlich seinerseits zu einem Hamlet, mit dem er ohnehin die Grundrichtung gemein hat. Liegt nicht auch ihm ob, die aus den Fugen gekommene sittliche Ordnung im Gemeinwesen wieder einzurenken? Er ist, wenn er auch leichter und fester zugreift, kaum weniger „Philosoph" als der Dänenprinz und seine Schwester Orsina. Man höre nur, wie er im Grunde seiner Seele sich mit v. Kalb, dem „Schmerzenssohn", der dem sechsten Schöpfungstage zum Schimpfe gereicht, abfindet:

> „Ich will ihn gelten lassen! Die Toleranz, die der Raupe schont, soll auch diesem zu Gute kommen. Man begegnet ihm, zuckt etwa die Achsel, bewundert vielleicht noch die kluge Wirtschaft des Himmels, der auch mit Träbern und Bodensatz noch Kreaturen speist; der dem Raben am Hofgericht und einem Höfling im Schlamme der Majestäten den Tisch deckt — zuletzt erstaunt man noch über die große Polizei der Vorsicht, die auch in der Geisterwelt ihre Blindschleichen und Taranteln zur Ausfuhr des Gifts besoldet — aber (indem seine Wut sich erneuert) an meine Blume soll mir das Ungeziefer nicht kriechen, oder ich will es (den Marschall fassend und unsanft herumschüttelnd) so und so und wieder so durcheinanderquetschen."

β) Othello.

Ferdinand, das „große Subjektum", dessen Genialität ihn zu einem wahren Proteus macht, wird zwischendurch unverkennbar auch zu einem Othello. Dies bringt die Situation mit sich. Sind doch Wurm und v. Kalb die Ränkeschmieder, darauf

aus, gleich Jago den edelmütigen, arglosen Mohren, Ferdinand zu umstricken, durch Erweckung seiner Eifersucht zu vergiften, gegen seine Luise in Harnisch, zum Toben zu bringen, bis in den Wahnwitz hinein zu treiben.

Ferdinand: (Den Brief durchfliegend, den Luise an den Hofmarschall von Kalb hat aufsetzen müssen und den dieser bei der Parade aus der Tasche hat fallen lassen): Es ist nicht möglich! Nicht möglich! Die himmlische Hülle versteckt kein so teuflisches Herz — — Und doch! doch! Wenn alle Engel herunterstiegen, für ihre Unschuld bürgten — wenn Himmel und Erde, wenn Schöpfer und Schöpfung zusammenträten, für ihre Unschuld bürgten — es ist ihre Hand! — Ein unerhörter, ungeheurer Betrug, wie die Menschheit noch keinen erlebte — das also wars, warum man sich so beharrlich der Flucht widersetzte! — Darum — o Gott! jetzt erst erwach ich, jetzt enthüllt sich mir Alles! — — — Was? Hielt sie nicht selbst die Feuerprobe der Wahrheit aus — die Heuchlerin sinkt in Ohnmacht. Welche Sprache wirst du jetzt führen, Empfindung? Auch Koketten sinken in Ohnmacht. Womit wirst du dich rechtfertigen, Unschuld? — Auch Metzen sinken in Ohnmacht.

Sie weiß, was sie aus mir gemacht hat. Sie hat meine ganze Seele gesehen. Mein Herz trat beim Erröten des ersten Kusses sichtbar in meine Augen — und sie empfand nichts? Empfand vielleicht nur den Triumph ihrer Kunst? — Da mein glücklicher Wahnsinn den ganzen Himmel in ihr zu umspannen wähnte! Meine wildesten Wünsche schwiegen! Vor meinem Gemüte stand kein Gedanke, als die Ewigkeit und das Mädchen! — Gott! Da empfand sie nichts? Fühlte nichts, als ihren Anschlag gelungen? Nichts, als ihren Reizen geschmeichelt? Tod und Rache! Nichts, als daß ich betrogen sei.

Ist es nicht, als hörten wir den Mohren über seine Desdemona toben? Ferdinand wächst sich in der Tat zu einem Othello aus.

Wie Desdemona und Amalia, endet auch Luise durch die Hand des Geliebten. Othello weckt die ahnungslose Desdemona aus dem Schlafe, bevor er ihr den Todesstoß versetzt und von ihr um ihres Seelenheiles willen, im Angesichte des Todes, gebieterisch Rechenschaft fordert. Genau so tritt Ferdinand an Luise heran, die um des Vaters willen vom Selbstmorde abgesehen hat, läßt sie die vergiftete Limonade schlürfen und beginnt das letzte Verhör.

Ferdinand: Fühlst du dich wohl, Luise?
Luise: Wozu diese Frage?
Ferdinand: Sonst sollte mir's leid um dich tun, wenn du mit einer Lüge von hinnen müßtest.
Luise: Ich beschwöre Sie, Walter!
Ferdinand: (unter heftigen Bewegungen): Nein! zu fanatisch wäre diese Rache! Nein! Gott bewahre mich! In jene Welt hinaus will ichs nicht treiben. — Luise! Hast du den Marschall geliebt? Du wirst nicht mehr aus diesem Zimmer gehen.
Luise: Fragen Sie, was Sie wollen. Ich antworte nichts mehr. (Sie setzt sich nieder.)
Ferdinand (ernster): Sorge für deine unsterbliche Seele, Luise!

— — — — — — — — — — —

Luise: Sterben! sterben! Gott! Allbarmherziger! Gift in der Limonade und sterben. — O meiner Seele erbarme dich, Gott der Erbarmer!
Ferdinand: Das ist die Hauptsache. Ich bitte ihn auch darum.

— — — — — — — — — — —

Luise: — — — Der Tod — der Tod hebt alle Eide auf. — Ferdinand! — Himmel und Erde

hat nichts Unglückseligeres als dich! — Ich sterbe unschuldig, Ferdinand!

Ferdinand (erschrocken): Was sagt sie da? — Eine Lüge pflegt man doch sonst nicht auf diese Reise zu nehmen.

Wie wir sehen, entlehnt Schiller der Szene des Shakespeareschen Othello, da er die Desdemona umbringt, noch weit mehr und weit unmittelbarer, als dies Lessing in seiner Emilia getan hat. Ferdinand, der nicht weniger gottesfürchtig und ehrliebend ist, als Othello, wird auch, wie dieser, die vermeintliche Treulose, nicht sowohl um der persönlichen Rache willen, als um seines Ideales und damit der Gottheit willen, umbringen. Auch ihn kommt es verzweifelt schwer an, die über alles Geliebte mit eigener Hand zu töten. Er ist entschlossen, mit ihr zugleich zu sterben. Er weint Tränen um die Seele seiner Luise! —

„Tränen um die Gottheit, die ihres unendlichen Wohlwollens hier verfehlte, die so mutwillig um das herrlichste ihrer Werke kommt. O, mich deucht, die ganze Schöpfung sollte den Flor anlegen und über das Beispiel betreten sein, das in ihrer Mitte geschieht. — Es ist was Gemeines, daß Menschen fallen und Paradiese verloren werden; aber wenn die Pest unter Engeln wütet, so rufe man Trauer aus durch die ganze Natur."

Sind das nicht eben die Gedanken, die Othello beherrschen, als er zu Desdemona ins Schlafgemach tritt?

„Die Sache wills, die Sache wills, mein Herz! —
— — — — — — — — — — — —
Sie muß sterben, sonst betrügt sie andre.

Tu aus das Licht und dann tu ihr Licht aus!*)
Verlösch ich dich, du flammenheller Diener,
Kann ich dein vorig Licht dir wieder geben,
Sollt' es mich reuen. Doch dein Licht ausgetan,
Du Meisterstück der herrlichen Natur,
Ich wüßte nicht, wo der Prometheusfunken,
Der neu dein Licht entzünden könnte."

— — — — — — — — — — — — — —

„Nicht möcht' ich deinen Geist in Sünden töten,
Nein, Gott verhüt's! nicht deine Seele töten."

— — — — — — — — — — — — — —

Wie es Othello um die göttliche Ordnung, die Herrlichkeit der Schöpfung, um die Gottheit, und in diesem Zusammenhange zugleich um das Seelenheil seiner Desdemona zu tun ist, genau so auch Ferdinand. Man erkennt hieraus, wie tiefsinnig, wie richtig Schiller den Shakespeareschen Mohren erfaßt hat, wie er sich im Innersten in der religiös-ethischen Grundanschauung mit dem großen Briten berührt.

*) „Put out the Light, and then put out the Light." Schlegel übersetzt wörtlich: „Thu aus das Licht, und dann — thu aus das Licht." Gemeint ist indes gleich hier: Das Licht und dein Licht. Nach der Ersten Folio steht das Licht neben der Desdemona an ihrem Bette; wenn die Zweite Folio Othello mit der Kerze in der Hand auftreten läßt, so stimmen seine Worte nicht dazu, paßt dies schlecht zur Situation.

7. „Was wirkt die Bühne?“

Durch seine Übersiedlung nach Mannheim, an das dortige National-Theater, das seinen „Räubern“, seinem „Fiesko“ und seiner „Luise“ das Bühnenleben gegeben hatte, war Schiller mit dem Theater als solchem so verwachsen, daß er in der Bühnendichtung ganz aufging. Sein Stolz und die gewohnte strenge Selbstprüfung drängten ihm immer wieder die Frage auf: ob die Betätigung als Bühnendichter den Einsatz seiner ganzen Kraft rechtfertige, das gesteckte Ziel, im Interesse der Menschheit und deren Veredelung, das Höchste sei, dem sein Genius nachzustreben vermöge.

> „Nicht immer bloß die höchste Spannung der Kräfte — nur ihre edelste Anwendung kann Größe gewähren. Je erhabener das Ziel ist, nach welchem wir streben, je weiter, je mehr umfassend der Kreis, worin wir uns üben, desto höher steigt unser Mut, desto reiner wird unser Selbstvertrauen, desto unabhängiger von der Meinung der Welt.“

Von diesem Standorte aus, zugleich als Bekenntnis und Rechtfertigung seiner selbst, hält Schiller am 26. Juni 84, in einer öffentlichen Sitzung der kurpfälzischen deutschen Gesellschaft, deren Mitglied er geworden war, eine Vorlesung über das Thema: „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“

Ähnlich wie die Religion soll die Schaubühne eine der festesten Säulen des Staates, des menschlichen Gemeinwesens überhaupt sein.

„Gesetze hemmen nur Wirkungen, die den Zusammenhang der Gesellschaft auflösen — Religion befiehlt solche, die ihn inniger machen. Jene herrschen nur über die offenbaren Äußerungen des Willens, nur Taten sind ihnen untertan, diese setzt ihre Gerichtsbarkeit bis in die verborgensten Winkel des Herzens fort und verfolgt den Gedanken bis an die innerste Quelle. Gesetze sind glatt und geschmeidig, wandelbar wie Laune und Leidenschaft — Religion bindet streng und ewig.“

Schillern geht die religiöse Wirkung des Dichters mittelst der Bühne noch über den Wert der hergebrachten Religionen. Die Religion in ihrer kirchlichen und staatlichen Form wirke im ganzen mehr auf den „sinnlichen Teil“ des Volks — sie wirke vielleicht durch das Sinnliche allein so unfehlbar. Religion sei, wenn man ihre Bilder, ihre Gemälde von Himmel und Hölle zernichte, dem größeren Teil der Menschen nichts mehr. Dabei seien es nur Gemälde der Phantasie, Rätsel ohne Auflösung, Schreckbilder und Lockungen aus der Ferne. Wieviel tiefer, umfassender, im Innersten befriedigender könne eine rechte Bühnendichtung wirken!

„Welche Verstärkung für Religion und Gesetze, wenn sie mit der Schaubühne in Bund treten, wo Anschauung und lebendige Gegenwart ist, wo Laster und Tugend, Glückseligkeit und Elend, Torheit und Weisheit in tausend Gemälden faßlich und wahr an dem Menschen vorübergehn, wo die Vorsehung ihr Rätsel auflöst, ihren Knoten vor seinen Augen entwickelt, wo das menschliche Herz auf den Foltern der Leidenschaft seine leisesten Regungen berichtet, alle Larven fallen,

alle Schminke verfliegt, und die Wahrheit unbestechlich wie Radamanthus Gericht hält. — — — — —

Wenn die Gerechtigkeit für Gold verblindet und im Solde der Laster schwelgt, wenn die Frevel der Mächtigen ihrer Ohnmacht spotten, und Menschenfurcht den Arm der Obrigkeit bindet, übernimmt die Schaubühne Schwert und Wage, und reißt die Laster vor einen schrecklichen Richterstuhl. Das ganze Reich der Phantasie und Geschichte, Vergangenheit und Zukunft stehen ihrem Wink zu Gebote."

Unmöglich konnte Schiller das Thema behandeln, ohne daß ihm der große Brite als höchstes Vorbild vor Augen gestanden hätte. Das höchste Produkt dramatischer Kunst sei *vielleicht* auch das höchste des menschlichen Geistes. Ob die Gravitationslehre Newtons oder Shakespeares „Julius Caesar" der Menschheit von größerem Werte sei, sei nicht fraglich. Die Ausübung der dramatischen Kunst beschäftige gleicherweise alle Kräfte der Seele, des Geistes und des Herzens. Sei es wirklich noch zweifelhaft, ob die dramatische Muse vom Himmel stamme? Wären alle ihre geprahlten Einflüsse wirklich nur schöne Chimären ihrer Bewunderer? Sei die Menschheit nicht ihre Schuldnerin, so gelte kein Lorbeer mehr. „So wäre die bewunderte Iphigenia (des Euripides) nichts als ein schwacher Augenblick ihres Schöpfers, der seine Würde vergaß — der gepriesene *Hamlet* nichts als eine Majestätsverletzung des Dichters gegen den himmlischen Genius?"

Gar wenn es sich um die religiös-ethische Tragweite handelte — wie sollte der Dichter des *Hamlet*, des *Macbeth*, des *Lear* nicht neben den alten Griechen, diese an erschütternder Wirkung noch überbietend, an erster Stelle zu stehen kommen?

„Heilsame Schauer werden die Menschheit ergreifen, und in der Stille wird jeder sein gutes Gewissen preisen, wenn Lady Macbeth, eine schreckliche Nachtwandlerin, ihre Hände wäscht, und alle Wohlgerüche Arabiens herbeiruft, den häßlichen Mordgeruch zu vertilgen. Wer von uns sah ohne Beben zu, wen durchdrang nicht lebendige Glut zur Tugend, brennender Haß des Lasters, als aufgeschreckt aus Träumen der Ewigkeit, von den Schrecknissen des nahen Gerichts umgeben, Franz von Moor aus dem Schlummer sprang, als er, die Donner des erwachten Gewissens zu übertäuben, Gott aus der Schöpfung leugnete, und seine gepreßte Brust, zum letzten Gebete vertrocknet, in frechen Flüchen sich Luft machte? — — —

Wenn der hilflose kindische Lear in Nacht und Ungewitter vergebens an das Haus seiner Töchter pocht, wenn er sein weißes Haar in die Lüfte streut, und den tobenden Elementen erzählt, wie unnatürlich seine Regan gewesen, wenn sein wütender Schmerz zuletzt in den schrecklichen Worten von ihm strömt: „Ich gab euch Alles!“ — Wie abscheulich zeigt sich uns da der Undank? Wie feierlich geloben wir Ehrfurcht und kindliche Liebe.“

Durch nichts bekundete der Dichter der „Räuber“ und des werdenden „Don Carlos“ sein Selbstgefühl mehr, als dadurch, daß er, wie dereinst in seiner Schuldissertation im jugendlichen Übermut, seinen eigenen Franz Moor wieder einmal im unmittelbaren Anschlusse an Shakespeares Macbeth zitierte. War er doch aus der Flammenglut des großen Briten heraus geboren worden. Auch der Don Carlos sollte Blut von seinem Blut werden.

8. „Don Carlos."

a) Stoffwahl und Plan der Tragödie.

Die Übersiedelung Schillers nach Mannheim, die unmittelbare Berührung mit dem Theater, seine Beziehung zu Dalberg, dem Theatermäcen, hatte, wie schon sein Fiesko bewies, sein Arbeitsfeld als Dramatiker bedeutsam erweitert. Er blieb je länger je mehr darauf bedacht, sich zu objektivieren. Dies konnte nicht wirksamer geschehen, als durch die Wahl welthistorischer Stoffe. Diese lagen dem Jünger Shakespeares ohnehin nahe genug. Schon mit „Fiesko" hatte er den ersten Versuch hierzu gemacht, sein Schiff vom heimatlichen Strande hinweg ins offne Meer hinaus zu steuern. Mit „Kabale und Liebe" war er indes wieder und erst recht zur engeren Heimat und zu eigenstem Erlebnis zurückgekehrt. Als ihm, schon 1782, Dalberg einen Don Carlos in Vorschlag brachte, fing er alsbald Feuer. „Fiesko", das „republikanische", und „Kabale und Liebe", das „bürgerliche" Trauerspiel, haben ihn zwar von dem Vorsatze zunächst wieder abgebracht, um so ungestümer und entschlossener nahm er ihn, sobald er sich wieder frei fühlte, auf. Unterm 24. August 84 schreibt er an Dalberg:

> „Carlos ist ein herrliches Sujet, vorzüglich für mich. Vier große Charaktere, beinahe von gleichem

Umfang. Carlos, Philipp, die Königin und Alba öffnen mir ein unendliches Feld. Ich kann mir es jetzt nicht vergeben, daß ich so eigensinnig, vielleicht auch so eitel war, um in einer entgegengesetzten Sphäre zu glänzen, meine Phantasie in die Schranken des bürgerlichen Kothurns einzäunen zu wollen, da die hohe Tragödie ein so fruchtbares Feld, und für mich, möchte ich sagen, da ist; da ich in diesem Fache größer und glänzender erscheinen, und mehr Dank und Erstaunen wirken kann, als in keinem anderen, da ich hier vielleicht nicht erreicht, im anderen übertroffen werden könnte; froh bin ich, daß ich nunmehr so ziemlich Meister über den Jamben bin. Es kann nicht fehlen, daß der Vers meinem Carlos sehr viel Würde und Glanz geben wird."

Der Entschluß, die Zwangsjacke der bürgerlichen Tragödie, aus der der Gigant Schiller mit Ellenbogen und Schultern zu allen Ecken und Enden herausgeragt hatte, abzutun, und sich, seinem Wuchse entsprechend, der hohen Tragödie zuzuwenden, war ihm, wie diese seine Auslassungen unzweideutig bekunden, unverkennbar innerstes, zwingendes Bedürfnis. Es galt indes, auch Dalberg zu befriedigen, nicht nur durch Ausführung seines Vorschlags, sondern auch durch die Art und Weise, wie dies geschah. Dalberg hatte nicht nur an der Form, dem ungeschlachten Naturalismus und den „Immoralitäten" der „Räuber" und der „Luise Millerin" Anstoß genommen, sondern offenbar auch an der revolutionären Tendenz. Schiller sollte die „politische" Tendenz ausschalten, anstatt sie, auch wenn er zur „hohen" Tragödie griff, wie im „Fiesko", besonders zu kultivieren. Schiller war, indem er sich zum Don Carlos entschloß, seinem Mäcenas nicht nur in der Wahl des Stoffes und der gewählteren Sprache zu

Gefallen, — er war darauf bedacht, Seine Exzellenz auch über das „politische" Moment zu beruhigen. Er schreibt ihm daher unterm 7. Juni 84:

> „Carlos würde nichts weniger sein, als ein politisches Stück — sondern eigentlich ein Familiengemälde in einem fürstlichen Hause, und die schreckliche Situation eines Vaters, der mit seinem eigenen Sohn so unglücklich eifert, die schrecklichere Situation eines Sohnes, der bei allen Ansprüchen auf das größte Königreich der Welt ohne Hoffnung liebt, und endlich aufgeopfert wird, müßten, denke ich, höchst interessant ausfallen. Alles, was die Empfindung empört, würde ich ohnehin mit größter Sorgfalt vermeiden."

Wir ersehen hieraus, wie Schillers Plan zunächst dahin gegangen ist, das „politische" Moment möglichst auszuscheiden und es bei einer „Familientragödie in einem fürstlichen Hause" bewenden zu lassen, nur das rein Menschliche zur Geltung zu bringen. Nicht unähnlich jenem Lessing, der, als er dem Livius die Verginius-Tragödie entlehnte, diese ihres politischen Gehaltes hatte entkleiden wollen, und nur einen Vater darstellen, der, um die Ehre seiner Tochter zu retten, sie mit eigner Hand erdolcht. Hieraus war indes schließlich seine „Emilia Galotti" geworden, in der das Politische, Umstürzlerische, dadurch, daß er das Geschehnis in die Gegenwart verpflanzte, nur noch ungleich zündender zum Ausdruck gekommen ist. Wenn Schiller, aus Rücksicht für Dalberg, die „republikanische" Tendenz und damit das politische Moment, wie er es bisher kultiviert hatte, hintansetzen wollte, sich auf einen monarchischen Standpunkt stellte, wie dies der Stoff übrigens mit sich brachte; er offenbar die Liebesgeschichte, des Don Carlos unglückliche Leidenschaft

für seine Stiefmutter, die Königin, zum Angelpunkte der Tragödie und diese so zu einem Familiendrama machen wollte; so schloß dies in seiner Vorstellung nicht aus, daß er die römische Kirche und Hierarchie, wie sie König Philipp und seinen Hofstaat beherrschte, aufs Korn nahm. Damit scheint er bei dem aufgeklärten Freigeist Dalberg keinen Anstoß erregt zu haben. Aber auch wenn dies der Fall sein sollte, war er hierzu fest entschlossen. Und so schreibt er bereits unter dem 14. April 83 an Reinwald:

> „Außerdem will ich es mir in diesem Schauspiel zur Pflicht machen, in Darstellung der Inquisition die prostituierte Menschheit zu rächen, und ihre Schandflecken fürchterlich an den Pranger zu stellen. Ich will — und sollte mein Carlos dadurch auch für das Theater verloren gehen — einer Menschenart, welche der Dolch der Tragödie bis jetzt nur gestreift hat, auf die Seele stoßen."

Wie sollte er überdies sich für Don Carlos begeistern und gegen Philipp II. mit seinem Großinquisitor und Alba in Harnisch setzen, ohne sich für die Freiheit der Niederlande zu entflammen? Als er den Don Carlos selbst, wegen seiner unglücklichen Liebesleidenschaft, ein zu schwaches Rohr erachtet, um eine solche politische Großtat zu verrichten, eine solche welthistorische Sendung auf sich zu nehmen, wird er ihm den Marquis Posa zur Seite stellen, der, wie wir sahen, bei der ersten Konzeption, wie er diese Dalberg mitteilt, noch gar nicht in Sicht war. Damit aber wird er dem „politischen" Momente, das er zur Beruhigung Dalbergs so sorgfältig ausscheiden wollte, wieder Tür und Tor öffnen. Karl Moor, Fiesko und Ferdinand werden im Marquis Posa ihre Auferstehung feiern,

Schiller selbst wieder zum Helden seiner Tragödie werden.

Mit dem Don Carlos wendet sich Schiller aber nicht nur der hohen Tragödie zu, mit der gewählteren Sprache und dem fünffüßigen Jambus, dem Bestreben nach einer gemessenen, strengeren Form nähert er sich den französischen Klassikern, die er, durch Dalberg angeregt, damals ernstlich zu studieren begonnen und sogar für die deutsche Bühne zu übersetzen und zuzustutzen vorgehabt hat. Er macht seinerseits die Wandlung durch, auf die Lessing selbst durch seinen Nathan hinweist und Goethe mit seiner Iphigenie und seinem Tasso so voll auslösen sollte.

Doch behält Schiller mit dem großen Briten zu enge Fühlung, als daß dieser nicht für ihn ausschlaggebend geblieben wäre. Bekam seine Rhetorik, in seinem schönrednerischen Bestreben, französische Färbung, so bleibt doch für die Tragödie selbst mit ihrem freien Spiel der Leidenschaften und ihrer welthistorischen Handlung, als Historie, Shakespeare maßgebend. Dies so sehr, daß er seinen „Don Carlos" geradwegs an ihn anknüpfen wird. Soll doch Don Carlos, wie Schiller selbst an Reinwald schreibt, die „Seele" des Hamlet haben!

---

b) „Don Carlos" und „Hamlet."

Die Analogie in der Situation von Schillers spanischem Prinzen mit der des Shakespeareschen Dänenprinzen ist zumal eingangs frappant genug. Wie Hamlet aus Wittenberg heimkehrt, um, im

Innersten getroffen, in unerträglichem Seelenschmerz, als ein Ausgestoßener, sich und dem königlichen Hofe zur Last zu fallen, so Don Carlos von der Hochschule zu Alcála. Hat Hamlet den Mörder seines Vaters zum Könige, dem sich seine Mutter vermählt hat, so hat der greise Philipp II. die über alles geliebte Braut des Sohnes geehelicht und so zu seiner „Mutter“ gemacht!

Seufzt Hamlet, da König Claudius ihn als Stiefvater mit — „Sohn“ anredet:

Mehr als befreundet, weniger als Freund —

so wird Don Carlos, da Domingo von der Königin als seiner „Mutter“ spricht, sich rasch umwendend ausrufen:

Mutter!
O Himmel, gib, daß ich es dem vergesse,
Der sie zu meiner Mutter machte!

Nichts bedrückt Claudius und die Königin Mutter mehr, als daß Hamlet in seiner seelischen Verzweiflung — jeder Aufmunterung unzugänglich — inmitten des bunten Hofgewimmels in Schwarz gekleidet stumm abseits steht.

Claudius: Wie, hängen stets noch Wolken über Euch?
Hamlet: Nicht doch, mein Fürst, ich habe zu viel Sonne.
Königin: Wirf, guter Hamlet, ab die nächt'ge Farbe,
Und laß dein Aug' als Freund auf Dänmark sehn.
Such nicht beständig mit gesenkten Wimpern
Nach deinem edlen Vater in dem Staub —

Hiermit vergleiche man den Eingang zu Schillers Don Carlos.

Domingo: Dieser stille
Und feierliche Kummer, Prinz, den wir
Acht Monde schon in Ihren Blicken lesen,
Das Rätsel dieses ganzen Hofs, die Angst
Des Königreichs, hat Seiner Majestät
Schon manche sorgenvolle Nacht gekostet,
Schon manche Träne Ihrer Mutter.

König Philipp hat denn auch, ähnlich wie König Claudius, im Bewußtsein seiner schweren Verschuldung Carlos gegenüber, dieses „rätselhaften Schweigens" mehr als genug.

Philipp: Der Knabe
Don Carl fängt an mir fürchterlich zu werden.
Er meidet meine Gegenwart, seitdem
Er von Alcalas hoher Schule kam.
Sein Blut ist heiß, warum sein Blick so kalt?
So abgemessen festlich sein Betragen?
Seid wachsam! Ich empfehl' es euch.

Nichts bringt Hamlet so auf, als daß er sich ständig überwacht und ausgehorcht weiß. Sein Gefolge sei abscheulich! Rosenkranz und Güldenstein, die Wittenberger Studienkameraden, die er als solche behandeln möchte, sollen grade heraus sagen, ob sie im Auftrage des Königs handelten; da sie ob der Frage erschrecken, ist er auch mit ihnen fertig. „So, nun hab' ich euch schon weg! —" Wie wird er auch mit dem alten Polonius, dem Vater seiner Ophelia, da er sich aufs Aushorchen und Spionieren legt, — kurzen Prozeß machen!

Wie ähnlich fertigt Don Carlos den Domingo, den Beichtvater König Philipps, ab!

Carlos: Melden Sie das dem König, der Sie hergesandt!
Domingo: Mich hergesandt? —

Carlos: So sagt' ich. O, zu gut,
Zu gut weiß ich, daß ich an diesem Hof
Verraten bin — ich weiß, daß hundert Augen
Gedungen sind, mich zu bewachen, weiß,
Daß König Philipp seinen einz'gen Sohn
An seiner Knechte schlechtesten verkaufte
Und jede von mir aufgefangne Sylbe
Dem Hinterbringer fürstlicher bezahlt,
Als er noch keine gute Tat bezahlte.
Ich weiß — O, still! Nichts mehr davon! Mein Herz
Will überströmen, und ich habe schon
Zu viel gesagt.

Genau wie Hamlet (I, 2) am Schluß seines ersten Monologs:

Doch brich, mein Herz! Denn schweigen muß mein Mund.

Das Geheimnis, das Don Carlos in seiner Brust birgt, ist kaum weniger — vernichtend, als das des Dänenprinzen. Bekennt er seine ihm so am Marke zehrende Leidenschaft für die Gattin seines Vaters und Königs, die sie — wenn auch ins Innerste zurückgedrängt — erwidert, so ist es nicht nur um i h n geschehen, sondern auch um die Königin — um König Philipp selbst. Dessen ist sich Don Carlos nur zu bewußt:

Schon seh' ich deine Seele
Vom gift'gen Schlangenbiß des Argwohns bluten;
Dein unglückseel'ger Vorwitz übereilt
Die fürchterlichste der Entdeckungen,
Und rasen wirst du, wenn du sie gemacht.

Da er sein Geheimnis dem Freunde, Marquis Posa, beichtet, ruft dieser nur: „O mein Gott!" Worauf Carlos:

Nein, diese Schonung will ich nicht! Sprich's aus,
Sprich, daß auf diesem großen Rund der Erde
Kein Elend an das meine grenze — sprich —
Was du mir sagen kommst, errat' ich schon.
Der Sohn liebt seine Mutter. Weltgebräuche,
Die Ordnung der Natur und Roms Gesetze
Verdammen diese Leidenschaft. Mein Anspruch
Stößt fürchterlich auf meines Vaters Rechte.
Ich fühl's, und dennoch lieb ich. Dieser Weg
Führt nur zum Wahnsinn oder Blutgerüste.

Wie Hamlet wird auch Don Carlos vor Grübeln und Verzweiflung, im Ungestüm seiner leidenschaftlichen Seele hin- und hergeworfen, zu keinem festen und klaren Entschluß gelangen. Als er sich endlich in die Gewalt bekommt, seiner unseligen Liebesleidenschaft Herr wird und sich für die Freiheit der niederländischen Provinzen, das Gemeinwohl, einzusetzen entschließt, ist es zu spät! Da er sich mitternächtlicherweile, als „Gespenst" verkleidet, als Geist des Kaisers mit dem Szepter in der Hand, zur Königin schleicht, um sich von ihr zu verabschieden, ertappt ihn König Philipp und liefert ihn dem — Großinquisitor aus. So hat Carlos zwar die „Seele" des Hamlet, indes — ohne, wie dieser, ans Ziel zu kommen: Spanien von Philipp, seinen Domingo und Alba zu befreien, wie Hamlet Dänemark von König Claudius und seinen Trabanten befreit.

Auch daß Don Carlos den Ritter Posa zu seinem einzigen Freunde und Vertrauten hat, entspricht dem Verhältnis Hamlets zu dem stoischen Horatio, dessen altrömische Seelengröße und Gleichmut er nicht genug bewundern kann. Freilich ist

Horatio kein idealistischer Schwärmer wie Posa; es wird auch nicht Hamlet ihn überleben und sein Andenken retten, vielmehr genau umgekehrt: Horatio am Leben bleiben, um das Andenken Hamlets vor Entstellung zu retten. In dieser Hinsicht übernimmt Schillers Don Carlos, da er für den erschossenen Posa eintritt, die Rolle des Horatio. Deswegen bilden Carlos und Posa als Freundespaar doch unverkennbar ein Analogon zu Hamlet und Horatio. Auch in dieser Beziehung hat Shakespeares „Hamlet“ auf Schillern bei Konzeption und Ausgestaltung seines Don Carlos deutlich genug als Anreger und Vorbild eingewirkt.

Dabei wird Posa gelegentlich seinerseits Hamlet so nahe streifen, daß er den Monolog, in welchem er den Entschluß faßt, König Philipp anzugehen, mit den Worten schließt:

Sein oder nicht —
Gleichviel! In diesem Glauben will ich handeln.

---

c) Othello u. König Philipp.

Wie schon im „Fiesko“ und in „Kabale und Liebe“ — so wird, sobald die Erweckung von Eifersucht in der Liebe im Spiele ist, Schillern auch im „Don Carlos“ die von Jago angezettelte und geschürte Raserei des Othello — vorbildlich.

„Schon seh' ich deine Seele vom gift'gen Schlangenbiß des Argwohns bluten — — die fürchterlichste der Entdeckungen, rasen wirst du, wenn du sie gemacht“ —

Und Carlos hat Philipp zu einem Othello gestempelt! Wie in „Kabale und Liebe“ Wurm und v. Kalb

als „Jago" dienen, so im Don Carlos — der Beichtvater Domingo und Alba. Durch die Erbrechung der Schatulle der Königin, wozu Domingo die Eboli angeleitet hat, bekommt Philipp Briefe von Carlos in die Hand, die er als Bräutigam an die Königin gerichtet hatte. Als König Philipp die Briefe Alba vorhält — wird dieser — indem er erst zögert — um dann um so eindrucksvoller zu bekennen, daß er weiß, an wen die Briefe gerichtet sind, ausrufen:

Es ist heraus.
Mein Herr befiehlt — ich darf nicht mehr zurück —
Ich leugn' es nicht — ich kenne die Person.

Und Philipp, der gleich eingangs, im Gedanken an seine grauen Haare, gerufen hatte: „Wenn ich einmal zu fürchten angefangen, hab' ich zu fürchten aufgehört —" fährt los, wie der leibhaftige Othello:

(aufstehend in schrecklicher Bewegung)
O, einen neuen Tod hilf mir erdenken,
Der Rache fürchterlicher Gott! — So klar,
So weltbekannt, so laut ist das Verständnis,
Daß man, des Forschens Mühe überhoben,
Schon auf den ersten Blick es rät — Das ist
Zu viel! Das hab' ich nicht gewußt! Das nicht!
Ich also bin der letzte, der es findet!
Der letzte durch mein ganzes Reich —

Alba bekennt sich schuldig, so lange geschwiegen zu haben. Er fällt reuevoll vor dem Könige ins Knie. Philipp verzeiht. Er soll nur unerschrocken alles sagen!

Alba: (aufstehend) Ihre Majestät
Besinnen sich vielleicht noch jenes Vorfalls
Im Garten zu Aranjuez. Sie fanden
Die Königin von allen ihren Damen
Verlassen — mit zerstörtem Blick — allein
In einer abgelegenen Laube.

Philipp: Ha!
Was werd' ich hören? Weiter!

Alba: Die Marquisin
Von Mondecar ward aus dem Reich verbannt,
Weil sie Großmut genug besaß, sich schnell
Für ihre Königin zu opfern — Indes
Sind wir berichtet — die Marquisin hatte
Nicht mehr getan, als ihr befohlen worden.
Der Prinz war dort gewesen.

Philipp: (schrecklich auffahrend) Dort gewesen?
Doch also —

Alba: Eines Mannes Spur im Sande,
Die von dem linken Eingang dieser Laube
Nach einer Grotte sich verlor, wo noch
Ein Schnupftuch (!) lag, das der Infant vermißte,
Erweckte gleich Verdacht. Ein Gärtner hatte
Den Prinzen dort begegnet — u. s. f.

Philipp (aus einem finstern Nachsinnen zurückkommend)
Und sie weinte,
Als ich Befremdung blicken ließ! Sie machte
Vor meinem ganzen Hofe mich erröten!
Erröten vor mir selbst — bei Gott! ich stand
Wie ein Gerichteter vor ihrer Tugend —
Ja, Herzog Alba — Ihr habt Recht — das könnte
Zu etwas Schrecklichem mich führen — Laßt
Mich einen Augenblick allein.

Alba: Mein König,
Selbst das entscheidet noch nicht ganz —

Philipp (nach den Papieren greifend): Auch das nicht?
Und das? und wieder das? und dieser laute
Zusammenklang verdammender Beweise?
O, es ist — klarer, als das Licht — Was ich
Schon lange Zeit — voraus gewußt — Der Frevel
Begann da schon, als ich von Euren Händen
Sie in Madrid zuerst empfing — Noch seh' ich
Mit diesem Blick des Schreckens, geisterbleich,

Auf meinen grauen Haaren sie verweilen.
Da fing es an, das falsche Spiel!

Kommt Othello bis zur Raserei in Wallung, indem er sich seines herbstlichen Alters und seiner Neger-Rasse bewußt ist, so kommt König Philipp aus der Fassung, indem er an seine weißen Haare denkt und sich also ebenfalls der Versündigung gegen die Natur bewußt wird. Die Analogie der Situation ergibt sich auch daraus, daß die Königin Elisabeth so unschuldig ist wie Desdemona.

König Philipp wird zwar nicht seine Elisabeth mit eigener Hand umbringen, wie Othello. Er ist aber doch in der Auseinandersetzung mit der Königin nahe genug daran, es zu tun.

König Philipp: Ich kann
Auch über diese letzte Schwäche siegen.
Ich kann's und will's — Dann wehe mir und Ihnen,
Elisabeth!
Königin: Was hab' ich denn begangen?
König: Dann meinetwegen fließe Blut —
Königin: So weit
Ist es gekommen — Gott!
König: Ich kenne
Mich selbst nicht mehr — ich ehre keine Sitte
Und keine Stimme der Natur und keinen
Vertrag der Nationen mehr —
Königin: Wie sehr
Beklag' ich Eure Majestät —
König: (außer Fassung) Beklagen!
Das Mitleid einer Buhlerin —

Die Königin gerät ob dieser äußersten Beschimpfung so aus der Fassung, daß sie, indem sie mit der Infantin zum Gemach hinauseilt — auf der Schwelle umfällt und sich blutig schlägt. Da-

durch kommt Philipp seinerseits so aus der Fassung, daß er Domingo und Alba anfährt:

Das nimmt die Teufel Wunder,
Die mich verleitet haben.

Sie hätten, bevor sie ihn in diese „Hölle" versetzten, stichhaltigere Beweise beibringen sollen! Indes endigt er doch schließlich damit: Carlos dem Großinquisitor auszuliefern und Elisabeth in ein Kloster zu sperren. Was sich in Aranjuez angesponnen, wo Posa dem Carlos die Gelegenheit erwirkt hatte, die Königin zu sprechen, hat sich derart zur Katastrophe ausgewachsen. Wie für die „Seele" seines Carlos Schillern Shakespeares Hamlet, so ist ihm offenbar, insoweit die Liebestragödie ins Spiel gehört, für die Kennzeichnung König Philipps in seiner Eifersuchts-Raserei — von Anfang bis zu Ende — Othello vorbildlich gewesen. Er hat Shakespearen dabei so unmittelbar nachgezeichnet, daß (wer lächelt da nicht?) selbst das verhängnisvolle — Taschentuch! — wieder hat herhalten müssen. Und auch für Domingo und Alba hat wiederum die Tragödie des Mohren von Venedig, mit seinem teuflischen Jago — die Richtlinie hergeben müssen. Immer von neuem erkennt man, wie tief gerade dieses Stück, das er als erstes des großen Briten kennen lernte, indem es sein Lehrer Abel anzog — auf Schiller eingewirkt hat.*)

*) Übrigens hat schon Thomas Otway (1712) in seinem „Don Carlos" den Intriganten, welcher die Tragödie anrichtet, Rui-Gomez, dem Shakespeare'schen Jago nachgebildet. Auch bei Otway spielen der Marquis Posa als Vertrauter des Don Carlos und die Eboli als Buhlerin eine

d) Das persönliche, subjektivistische Moment.

Wir erinnern uns (s. S. 11/12), wie Schiller, da er bei der Ausgestaltung seines Don Carlos war, von der Vorstellung nicht freikommen konnte: daß auch das Drama, wenn auch in noch so gebrochenen Strahlen und Farben, selbst im Einzelnen und vollends als Ganzes, — letzten Endes nur die Individualität des Dichters wiederspiegle. Er achtete es daher ein vergebliches Bemühen, sein eigen Selbst zurückzudrängen oder gar zu unterdrücken. Im Gegenteil! Was ihn so übermächtig zur Dichtung antrieb, war eben das Bedürfnis: sein Eigenstes zum vollsten Ausdruck zu bringen. Und so lockte ihn nur ein Stoff, in welchem er sich geben, ausleben konnte. Dazu mußte er wenigstens eine Persönlichkeit haben, mit der er sich mehr oder minder identifizieren konnte, in der er sich selbst spiegelte. So war Karl Moor geradezu zu seinem alter ego geworden. Auch Ferdinand in „Kabale und Liebe" war unverkennbar sein Ebenbild. Selbst Fiesko, obgleich das historisch Gegebene so stark ablenkte, war ihm im Grunde so kongenial, daß er ihn, wie in der zweiten Version, nur zum Schlusse über sich selbst obsiegen und Genua die Freiheit schenken zu lassen brauchte, um ihn zu einem Bruder von Karl Moor und Ferdinand und damit zu seinem alter ego zu

Hauptrolle. Auch Otways Drama wird von dem Begriff des Naturrechts und der Freiheit beherrscht.

„Why should dull Law rule Nature, who first made
That Law by which her self is now betray'd?
Ere Mans Corruptions made him whrenched, he
Was born most Noble that was born most free."

Ob Schiller Otways Stück gekannt hat?

machen. Seinem „Don Carlos" konnte er zwar seine „Ideale" eingeben oder wenigstens zu diesen hinführen, allein mit dem spanischen Kronprinzen, dem Sohne eines Philipp, der sich in der Liebe zu seiner Stiefmutter verzehrte, sich nicht unmittelbar identifizieren. Um so rückhaltloser tut er es mit dessen Roderich, dem Marquis Posa! Eben dieser Umstand hat offenbar bewirkt, daß dieser so über Don Carlos selbst hinauswächst, daß er, als Träger der Idee und der Handlung, zur Hauptfigur wird und darüber die ganze Ökonomie des Stückes in die Brüche zu gehen droht. Nur dadurch, daß Posa jählings dahinsinkt und Don Carlos unter dem Eindrucke seines Opfertodes sich so ermannt, daß er fortan in *seinem* Geiste zu leben und zu taten entschlossen ist, bringt Schiller das Ganze notdürftig wieder zusammen.

Marquis: — Ich kann nicht *Fürstendiener* sein.
— — — — — — — — Können Sie
In Ihrer Schöpfung fremde Schöpfer dulden?
Ich aber soll zum Meißel mich erniedern,
Wo ich der Künstler könnte sein? — Ich liebe
Die Menschheit, und in Monarchien darf
Ich niemand lieben als mich selbst.
— — — — — — — — — Ich bin *Gefährlich*, weil ich über mich gedacht. —
— — — — — — Die lächerliche Wut
Der Neuerung, die nur der Ketten Last,
Die sie nicht ganz zerbrechen kann, vergrößert,
Wird *mein* Blut nie erhitzen. *Das Jahrhundert*
Ist meinem Ideal nicht reif. Ich lebe,
Ein Jünger Derer, welche kommen werden.

— — — — — — Wenn die Freiheit,
Die Sie vernichteten, das Einz'ge wäre,
Das Ihre Wünsche reifen kann? — — — —
— — — — — — — — Geben Sie
Gedankenfreiheit!"

Ist es nicht, wenn Posa so vor König Philipp „herausplatzt", als stünde Schiller vor seinem eigenen Landesherrn, der ihn zu einem „großen Subjektum" erzogen hatte, um ihn schließlich als Regimentsmedikus in die Zwangsjacke untertänigsten militärischen Gehorsams zu zwingen und dem Dichter der Räuber das Schriftstellern bei Strafe ewigen Gefängnisses zu untersagen? Vollends wenn Schiller den Marquis seine Herzensergießung schließen läßt mit den Worten:

„Der Mensch ist mehr, als Sie von ihm gehalten.
Des langen Schlummers Bande wird er brechen
Und wiederfordern sein geheiligt Recht.
Zu einem Nero und Busiris wirft
Er Ihren Namen, und — das schmerzt mich: denn
Sie waren gut."

Sollte Schillern da nicht unmittelbar Herzog Karl Eugen vor Augen gestanden haben? Wo wäre das „gute Herz" in dem Philipp, wie ihn Schiller selbst uns vorführt? Wogegen er keinen zum Freunde haben wollte, der über seinen Herzog Karl Eugen als über einen Unmenschen den Stab brach.

Lautet nicht das Vermächtnis Posas an Carlos, seine letzte Mahnung, wie er sie ihm durch den Mund der Königin zukommen läßt, als richte sie Schiller an sich selber?

— — — — — — — — — Sagen Sie
Ihm, daß er für die Träume seiner Jugend
Soll Achtung tragen, wenn er Mann sein wird,
Nicht öffnen soll dem tötenden Insekte

Gerühmter besserer Vernunft das Herz
Der zarten Götterblume — daß er nicht
Soll irre werden, wenn des Staubes Weisheit
Begeisterung, die Himmelstochter, lästert.

Auch Posas Achillesferse ist, wie die des Karl Moor und des Fiesko, die seinem Idealismus entspringende verhängnisvolle „Großmannssucht".

Nein, nein!
Sie stürzten sich in diese Tat, die Sie
Erhaben nennen. Leugnen Sie nur nicht.
Ich kenne Sie, Sie haben längst darnach
Gedürstet — Mögen tausend Herzen brechen,
Was kümmert Sie's, wenn sich Ihr Stolz nur weidet?
O jetzt — jetzt lern' ich Sie verstehen! Sie haben
Nur um Bewunderung gebuhlt.

Betroffen — muß Posa dies Urteil, wie es die Königin spricht, über sich ergehen lassen, ohne es unbegründet zu finden. „Nein! Darauf war ich nicht vorbereitet —" Es war das offenbar etwas, was Schillern selbst, wenn er sich prüfte, zu denken gab, die Klippe, an der er selbst zu scheitern fürchten mochte.

---

e) Politisch-religiöse und ästhetische Momente.

Schon in den Räubern hat Schiller die kirchliche Unduldsamkeit aufs Korn genommen, hatte Karl Moor den einen Ring einem Pfaffen vom Finger gezogen, welcher von der Kanzel aus darob geseufzt hatte, daß die Inquisition in Verfall geraten sei. Auch im Fiesko war eine Brandfackel in den Jesuiten-Dom geschleudert worden. Wenn der Mohr dafür auch an dem Torgitter der betreffenden Kirche aufgeknüpft wird, so läßt Schiller doch

deutlich genug durchblicken, daß er für die Jesuiten nichts übrig hat. Noch hatte er indes den Todfeind aller Geistes- und Gewissensfreiheit, den Antipoden seiner ganzen Geistesrichtung: die römische Papstkirche mit ihrer Inquisition, dem Beichtstuhl usw. erst gestreift. Im Don Carlos hatte er, wie wir aus dem Briefe an Reinwald wissen, sich vorgenommen, ihr die letzte Maske vom Gesicht zu reißen und einen Stoß ins Herz zu versetzen — und wenn darüber die Aufführung des Dramas in Frage kommen sollte! Wie er in der Tat das Erdenkliche getan hat, um diesen seinen Vorsatz durchzuführen, habe ich an anderer Stelle bereits eingehend dargelegt.*) Verruchter, als Domingo, der Beichtvater Philipps — kann kein „Seelsorger" in priesterlichem Gewande verfahren. Um seinen Zweck: die Unschädlichmachung des „Freigeists" Don Carlos zu erreichen, scheut er vor keinem Mittel zurück. Wird doch die Eboli veranlaßt: die Schatulle der Königin zu erbrechen und sich König Philipp als Buhlerin hinzugeben! Alle Fäden laufen schließlich in die Hand des Großinquisitors zusammen. Fragt ihn Philipp, da er ihm den eigenen Sohn ausliefern soll:

Kannst du mir einen neuen Glauben gründen,
Der eines Kindes blut'gen Mord verteidigt?

so lautet die Antwort:

Die ewige Gerechtigkeit zu sühnen,
Starb an dem Holze Gottes Sohn.

*) S. meine Schrift: „Schiller und das kirchliche Rom." Neuer Frankfurter Verlag 1905. Die Schrift ist, wie so manche andere aus meiner Feder, systematisch totgeschwiegen worden. Damit aber nicht widerlegt!

So dient selbst der Kreuzestod Jesu, des Gottheilandes dazu: den Mord des eigenen Sohnes zu rechtfertigen!

König: Es ist mein einz'ger Sohn — Wem hab' ich Gesammelt?
Großinquisitor: Der Verwesung lieber, als
Der Freiheit!
König: Wir sind einig. Kommt!

Wie unausgleichbar der Gegensatz geworden war von Schillers eigener Religionsauffassung zum kirchlichen Christentum und vollends zur römischen Priesterkirche mit Altarwunder, Beichtstuhl, Inquisition usw., die nichts so verpönt wie Geistes- und Gewissensfreiheit, verrät jede bezügliche Zeile, kann nicht unzweideutiger zum Ausdruck kommen, als wenn Posa König Philipp zuruft:

Wozu
Ein Gott? sagt er (der Freigeist): Die Welt ist sich genug!
Und keines Christen Andacht hat ihn mehr
Als dieses Freigeists Lästerung, gepriesen.

Dieser religiöse Gedankengang tritt so in den Vordergrund, daß darob die königliche Gewaltherrschaft oder Tyrannis, gegen die Schiller immer wieder Sturm läuft, kaum noch in Betracht kommt. König Philipps Herrschergewalt ist nur insofern vom Übel, als er sich von Domingo, seinem Beichtvater, beherrschen läßt und dem Großinquisitor zu Willen ist, öffnet er sein Ohr einem Marquis Posa, gewährt er „Gedankenfreiheit", so wird seine unumschränkte Gewalt zum Segen.

Die religiöse Tendenz, die Verfechtung von Gewissensfreiheit und religiöser Duldung, tritt in

Schillers Don Carlos so stark hervor, daß er sich darin mit Lessings Nathan fast deckt. Man hat denn auch mit Recht die Szene, wo Posa über seine Weltanschauung vor König Philipp Rechenschaft ablegt und von ihm Gewissensfreiheit fordert, mit der analogen Szene im Nathan, vor dem Sultan Saladin, in Vergleich gezogen. Der Zusammenhang ist im innersten Kerne gegeben.

Es handelt sich indessen nicht nur um religiöse Freiheit und Duldung. Wie Lessing in seinem „Nathan", nach dem Vorgange des großen Briten in seinem „Kaufmann von Venedig", so wird auch Schiller in seinem „Don Carlos" vollendete Menschen, auf der höchsten Kulturstufe, zur Darstellung bringen. Auf dem Gipfel, dem Posa zustrebt, und auf den er Don Carlos schließlich glücklich hinaufbringt, steht die in Jugendschöne und Tugend strahlende Königin.

„Die Wahrheit ist vorhanden für den Weisen,
Die Schönheit für ein fühlend Herz. Sie beide
Gehören für einander. Diesen Glauben
Soll mir kein feiges Vorurteil zerstören."

Diese Worte spricht Posa, gegen die Königin gewendet, um sie zugleich zu kennzeichnen und auf die Probe zu stellen. Sie besteht die Probe auf das Glänzendste. Sie erweist sich ebenso heldenhaft, wie lieblich. So wächst sie sich aus zu einer zweiten Porzia. Wie diese, indem sie zur Trägerin der Idee wird, die dem betreffenden Drama zugrunde liegt, in der die Dichtung gipfelt, versinnbildlicht sie zugleich die dramatische Muse, das Ideal des Dichters selber. Wie Porzia bei Shakespeare den tiefsten Sinn, das letzte Ziel seines venezianischen

Schauspiels zum Ausdruck bringt, so die Königin die Idee, das verwirklichte Ideal in Schillers Don Carlos. Schön und heroisch wie sie soll das ganze Stück auf uns einwirken.

> Was die Natur tief im Verborgnen schafft,
> Muß mir entschleiert und entsiegelt werden,
> Denn nichts beschränkt die freie Dichterkraft;
> Doch Schönres find' ich nichts, wie lang ich wähle,
> Als in der schönen Form — die schöne Seele.

Dieses Schlußwort in der „Huldigung der Künste" besagt nur, was Schiller schon in seinem „Don Carlos" in der Gestalt der Königin bereits gegeben hat.

Das Verhängnis von Schillers spanischer Tragödie bestand darin, daß die Ausgestaltung sich so lange hinzog. Hatte er zunächst nur ein Familiendrama geplant und die politischen Momente ausschalten wollen, so war, wie dies die Einführung des Marquis Posa mit sich brachte, mit der Zeit daraus ein welthistorisches Drama geworden. Nicht nur dies. Während Schiller eingangs darauf bedacht gewesen war, ein möglichst bühnengerechtes, Dalberg genehmes Stück anzufertigen, hatte er schon durch die Art und Weise, wie er mit dem kirchlichen Rom und seiner Inquisition aufzuräumen beschlossen hatte, diesen Vorsatz so durchbrochen, daß er selbst, wie wir sahen, es darauf ankommen ließ, dadurch eine Aufführung unmöglich zu machen. Je mehr er sich für sein Gedicht begeisterte, desto weniger ließ er sich durch die Bühnenschranken beengen. Vollends wenn er an die Mannheimer Bühne dachte — graute ihm ordentlich davor. Man lese nur seinen bezüg-

lichen Brief aus Dresden (vom 12. Oktober 86) an Friedrich Schröder, den großen Shakespeare-Darsteller in Hamburg, da er ihm seinen immer noch unvollendeten Don Carlos anbietet.

> „Mein Verlangen nach Ihrer Bekanntschaft ist sehr eigennützig. Ich habe bis jetzt Forderungen an die Schaubühne gemacht, die noch keines von allen Theatern, die ich kenne, befriedigte. In Mannheim habe ich vollends, aus Ursachen, die hier zu weitläufig wären, beinahe allen Enthusiasmus für das Drama verloren. Jetzt fängt er wieder an, in mir aufzuleben, aber mir graut vor der schrecklichen Mißhandlung auf unsern Bühnen. Mit ungeduldiger Sehnsucht habe ich bisher nach derjenigen Bühne geschmachtet, wo ich meiner Phantasie einige Kühnheiten erlauben darf und den freien Flug meiner Empfindung nicht so erstaunlich gehemmt sehen muß. Ich kenne nunmehr die Grenzen recht gut, welche bretterne Wände und alle notwendigen Umstände des Theatergesetzes dem Dichter vorschreiben, aber es gibt engere Grenzen, die sich der kleine Geist und der dürftige Künstler setzt, das Genie des großen Schauspielers und Denkers aber überspringt. Von diesen Grenzen wünschte ich freigesprochen zu werden, und darum ist der Gedanke mir so willkommen, durch eine genauere Verbindung mit Ihnen ein Ideal zu realisieren, das ich ohne Sie ganz verloren geben muß."

Der Dichter des Don Carlos war, wie wir sehen, auf dem Punkte, in die Fußtapfen Lessings zu treten, sein Nachfolger am Nationaltheater in Hamburg zu werden. Es ist indes nicht einmal zur geplanten Reise dahin gekommen. Schiller blieb bei Körner in Dresden, um schließlich nach Weimar überzusiedeln. Sein Don Carlos, den er noch in unfertigem Zustande, zu seinem nicht geringen Schaden, in seiner „Thalia" zu veröffentlichen be-

gonnen hatte, ward zu einem — Buchdrama. Er selbst hat ihn, wenn er zur Aufführung kommen sollte, auf die Hälfte seines Umfangs reduzieren wollen!

Den Dramatiker Schiller schreckte letzten Endes nicht nur die Unvollkommenheit der betreffenden Bühnen zurück — er selbst begann ernsthaft daran zu zweifeln, ob er das Zeug zu einem vollwerten Dramatiker, wie er ihm vorschwebte, wirklich habe. Wieland, mit dem er sich bei der persönlichen Begegnung in Weimar, ähnlich wie Goethe, alsbald ausgesöhnt hat, meinte zwar, daß er aus dem Don Carlos drei „wichtige Stücke" hätte machen können, gab aber zugleich auf das Wärmste der Überzeugung Ausdruck, daß das Drama sein Fach sei. So sehr ihm dies Urteil schmeichelte, war ihm Wieland doch in dramatischen Dingen nicht maßgebend; da er es seinem Körner übermittelt (14. Oktober 87), setzt er ihm sein eigenes entgegen: „Ich bin es noch nicht." Er, der als deutscher Shakespeare begrüßt worden war, und seinen Ehrgeiz darauf gesetzt hatte, ein solcher wirklich zu sein, hatte einen höheren Maßstab.

---

f) Shakespeare unerreichbar.

Das so ausgesprochen subjektivistische und zugleich idealisierende Moment, wie es, der „Historie" zum Trotz, so entschieden in Schillers Don Carlos zum Ausdruck kommt, läßt den ganzen Abstand von der Objektivität und Naturwüchsigkeit, dem Realismus des großen Briten, nur zu greifbar erkennen.

Obgleich Shakespeare, auch in seinen Bühnenwerken, letzten Endes nur sich selber geben kann und gibt, seine Dramen seine Individualität und Weltanschauung deutlich genug wiederspiegeln, so ist er doch mit der Natur, dem All, so unauflöslich verwachsen, identifiziert er sich und sein Dichten in dem Maße mit der Natur als solcher, daß er nur Das zu geben, auszugestalten scheint, was dem gewählten Gegenstande und den Personen seiner Fabel innewohnt. Er entwickelt ein jedes *aus sich selbst* heraus. Und so erscheint alles auf sich selbst gestellt. Während Schiller bei aller Begeisterung für die Natur sich zu dieser im Gegensatze fühlt und bewegt. Er sehnt sich nach ihr, als nach dem Urquell aller Dinge, ohne die Sehnsucht befriedigen zu können. Auch nicht mittels seiner Dichtung. Er ist dazu zu selbstbewußt, zu sehr *Kulturmensch*. Es ist dies der unüberwindliche Gegensatz, den er selbst so scharf markieren wird, indem er den *sentimentalen* Dichter dem *naiven* entgegenstellt. In seiner Vorstellung ist Shakespeare, in der Einheit seines Naturgefühls und seines dichterischen Bewußtseins nur dem Homer vergleichbar.

„Noch sehe ich die chaotische Masse des übrigen Carlos", seufzt er (5. Oktober 85, an Huber), „mit Kleinmut und Schrecken an. Liebster Freund, warum wird mir immer noch so schwindelnd, *wenn ich am Enceladus Shakespeare hinaufsehe?*"

Enceladus? Der Gigante, den die olympischen Götter zwar, da er ihnen zu entfliehen trachtete, unter den Ätna begraben hatten, wo er indes sich nur zu regen brauchte, um ganz Sizilien

erheben zu machen. Schiller hatte den Eindruck seiner Riesenhaftigkeit wohl durch die Schilderung Virgils empfangen. Aus der nämlichen Quelle wie — Shakespeare selber. Ruft doch Aaron, im Titus Andronicus, da er seinen Sprößling in den Armen hält (IV, 2):

„Ich sag' Euch, Knaben, nicht Enceladus
Mit seinem dräun'den Schwarm aus Typhons Brut,
Nicht der Alcide, noch der Gott des Krieges
Reißt diesen Raub aus seines Vaters Hand!"

Je mehr Schiller sich in die Geschichte, das Reale, vertiefte, desto lebhafter empfand er den Gegensatz. Nachdem er u. a. Watson gelesen, wird er sich veranlaßt sehen, seine historischen Gestalten „reeller" und damit glaubhafter, auch dramatisch wirksamer, zu formen. Dies gilt namentlich von Philipp und Alba, die er gänzlich umgestaltet.

Sein ihm so tief eingeborener Flug ins Idealistische, ohne zureichenden Rückhalt im Realen, kommt ihm immer klarer zum Bewußtsein. Er erkennt darin eine Gefahr, nicht nur im Leben, auch für seine Dichtkunst. Der Enthusiasmus, der in Selbstberauschung aufgeht, dünkt ihn eine gefährliche Selbsttäuschung. Er schreibt darüber im angezogenen Briefe mit dem Enceladus-Shakespeare an Huber, indem er ihn im Geiste ans Herz drückt, wie Carlos seinen Roderich:

„Ich lobe die Begeisterung und liebe die schöne ätherische Kraft, sich in eine große Entschließung entzünden zu können. Sie gehört zu dem bessern Mann, aber sie vollendet ihn nicht. Enthusiasmus ist der kühne, kräftige Stoß, der die Kugel in die Luft wirft, aber derjenige hieße ja ein Tor, der von dieser Kugel erwarten wollte, daß sie ewig in dieser Richtung

und ewig mit dieser Geschwindigkeit auslaufen sollte. Die Kugel macht einen Bogen, denn ihre Gewalt bricht sich in der Luft. Aber im süßen Moment der idealistischen Entbindung pflegen wir nur die treibende Macht, nicht die Fallkraft und nicht die widerstrebende Materie in Rechnung zu bringen."

Huber soll sich der idealistischen Vorstellung von Dresden-Neustadt und dem geplanten Zusammenleben daselbst, um keine Enttäuschung zu erleben, gründlichst entschlagen.

Deswegen aber wollen sie keineswegs dem „Enthusiasmus" entsagen.

„Wenigstens wollen wir (gleich Carlos und Posa) Arm in Arm bis vor die Falltür der Sterblichkeit dringen, wo die Linien zwischen Menschen und Geistern gezogen sind. Enthusiasmus bleibe stets unsre erste treibende Gewalt, unsre Kugel soll wenigstens so kräftig von der Hand emporfliegen, daß der Bogen in den Wolken verschwinden, und ihr Rückfall kaum mehr geglaubt werden soll."

Schiller empfand (s. Briefe an Körner vom 7. und 18. I. 88) seine bisherige dichterische Betätigung als eine seelische Überspannung ohne zureichendes Gegengewicht in der Realität, als eine Überschwenglichkeit, die ins Leere zu führen drohte. Er mußte, wollte er sich nicht erschöpfen, frisch einheimsen und mit den Realien ganz andere Fühlung gewinnen. Hierfür schien ihm nichts zuträglicher, als eine Vertiefung in die Geschichtswissenschaft, zugleich als Forscher und Darsteller. Hätte er dies früher in ausreichenderem Maße getan, würde er, wie er meinte, auch als Dramatiker ganz anders bestehen. Indem er sich nach Abschluß seines Don Carlos daran machte, die Geschichte der Niederlande an der

Hand der Quellen zu eruieren, mußte ihm die Kluft zwischen seiner Traumwelt und der wirklichen immer stärker zum Bewußtsein kommen. Wenn Freund Körner der Befürchtung Ausdruck gab, daß er auf diesem Wege der Prosa zusteure und darüber der Dichter verloren zu gehen drohe, so war Schiller selbst vielmehr überzeugt, daß die Vertiefung in die Geschichte ihm zumal als Dramatiker nur zugute kommen könne. Er wußte nur zu wohl, aus eigenster Erfahrung, wie dieser eines festen Rückhalts im Gegebenen bedürfe. Er schreibt:

> „Glaube nicht, daß es viel leichter sei, einen Stoff auszuführen, den man sich selbst gegeben hat, als einen, davon gewisse Bedingungen vorgeschrieben sind. Im Gegenteil habe ich aus eigener Erfahrung, daß die uneingeschränkteste Freiheit, in Ansehung des Stoffs, die Wahl schwerer und verwickelter macht, daß die Erfindungen unsrer Imagination bei weitem nicht die Autorität und den Kredit bei uns gewinnen, um einen dauerhaften Grundstein zu einem solchen Gebäude abzugeben, welche uns Fakta geben, die eine höhere Hand uns gleichsam ehrwürdig gemacht hat, d. h. an denen sich unser Eigenwille nicht vergreifen kann."

Dies lehrten ihn auch die Meisterwerke von Enceladus-Shakespeare. Und so folgt dem Abschluß des Don Carlos fast ein volles Jahrzehnt wissenschaftlicher Konzentration und dichterischer Entsagung.

9. Der Menschenfeind.

a) Schillers Vorhaben.

Zu gleicher Zeit mit dem Don Carlos, der sich so ins Endlose hinzog, hat sich Schiller, seiner entsprechenden Seelenstimmung gemäß, an einen „Menschenfeind" gemacht. Das Stück ist leider Fragment geblieben. Mit der Ausarbeitung ist er nicht über den ersten Akt hinausgekommen. Es hat sich indes um einen Hauptwurf gehandelt, zu dem er durch Shakespeares „Timon" angeregt worden ist. In der Vorlesung: „Was kann die Schaubühne wirken?" (Juni 84) heißt es:

> „Shakespeares Timon von Athen ist, soweit ich mich besinnen kann, noch auf keiner deutschen Bühne erschienen, und, so gewiß ich den Menschen vor allem andern zuerst im Shakespeare aufsuche, so gewiß weiß ich im ganzen Shakespeare kein Stück, wo er wahrhaftiger vor mir stünde, wo er lauter und beredter zu meinem Herzen spräche, wo ich mehr Lebensweisheit lernte, als im Timon von Athen. Es ist wahres Verdienst um die Kunst, dieser Goldader nachzugraben."

Damit war offenbar Schillers Entschluß, es selbst damit zu versuchen, gefaßt. Sein Menschenfeind sollte indes mit dem Timon des englischen Stückes im Grunde seiner Wesenart wenig gemein haben. Er selbst schreibt darüber an Schröder, von Dresden aus (12. IX. 86):

„Der Menschenfeind hat aber mit dem Shakespeareschen Timon keinen Berührungspunkt als den Namen. Ein neuer Charakter fällt hier auf, den nur der Künstler darstellen wird, der den Lear und den Hamlet in Deutschland erschaffen hat."

Durch die letzte Wendung erkennt man, welchen Wert Schiller selbst seinem Stücke beimaß, wie er an dieses geradwegs den Shakespeareschen Maßstab legte. Er wird noch jahrelang, bis tief in das Jahr 1790 hinein, immer wieder versuchen, damit zu Rande zu kommen, nicht ohne wiederholt wesentliche Änderungen vorzunehmen. Bis er schließlich „nach der reifsten, kritischen Überlegung" zur Überzeugung kam, daß der Versuch von Grund aus verfehlt worden sei. „Für die tragische Behandlung", schreibt er von Jena aus (26. XI. 90) an Körner, „ist diese Art Menschenhaß viel zu allgemein und philosophisch. Ich würde einen äußerst mühseligen und fruchtlosen Kampf mit dem Stoffe zu kämpfen haben und bei aller Anstrengung doch verunglücken." Er brach dementsprechend die tragische Spitze ab, indem er seinen Menschenfeind sich zum Schlusse mit der Welt wieder aussöhnen ließ und sogar das ganze Stück „Der *versöhnte* Menschenfeind" überschrieb. Unter diesem Titel veröffentlichte er den ersten Akt in seiner „Thalia". Damit war das mißglückte Unterfangen für ihn abgetan.

Ist das Problem des Menschenfeindes etwa durch „Timon" gelöst worden?

b) Shakespeares „Timon." (Aristophanes, Lucian und Plutarch.)

Sich mit Shakespeares „Timon von Athen" richtig abzufinden, wird immer ein heikles Problem bleiben. Die Aufnahme des Stückes in die erste Folio-Ausgabe beurkundet zur Genüge, daß nach Urteil seiner nächsten Genossen sein Anteil an dem Dichterwerke jedenfalls ein so hervorragender war, daß sie es als sein geistiges Eigentum ansprechen zu müssen meinten. Die Wucht und Schlagfertigkeit, die urwüchsige Beredsamkeit und psychologische Feinheit mehr als einer Szene, scheinen so unverkennbar seinen Geistesstempel zu tragen, daß seine Autorschaft auch ohne das zwingende Zeugnis von Heminge und Condell zureichend beglaubigt wäre. Es liegen Thema und Tonart zudem so in der Linie seiner Gemütslage und Denkart, wie diese in Antonius und Cleopatra, im Coriolan, im König Lear zum Ausdruck kommen, daß sich der „Menschenfeind" Timon diesen Hauptwerken durch innere Wahlverwandtschaft zwanglos anreiht. Dies so unmittelbar, daß der Narr in Lear den ganzen Inhalt des Timon vorwegnimmt:

> Fortuna, die arge Metz',
> Treibt's mit den Reichen stets.
> Wer dir nur dient für Gut und Geld
> Und nur gehorcht zum Schein,
> Packt ein, sobald ein Regen fällt,
> Läßt dich im Sturm allein."

Und doch ist der Timon als Ganzes so ohne rechte Vertiefung, im Aufbau so leicht gezimmert, so trivial und uninteressant, so unwirksam,

auch als Bühnenwerk, daß wir den Schöpfer der ähnlich gestimmten großen Dramen, vollends des Lear! in ihm nicht wieder zu erkennen vermögen.

Es liegt dies möglicherweise am — Gegenstande. Handelt es sich doch um einen Menschenfeind, den nur Verschwendungssucht dazu gemacht hat! Demnach um einen Menschen ohne rechtes Schwergewicht. Um den naiven „Biedermann“, wie ihn schon Aristophanes in seinem Plutos ins Lächerliche projiziert hat.

Biedermann: Genug Vermögen erbt' ich einst vom Vater her,
Und teilte gern den Freunden, die's bedurften, mit,
Im Wahne, daß es nützlich so für's Leben sei.
Chremylos: Und allzubald zerrann dir also Hab und Gut?
Biedermann: Ja freilich!
Chremylos: Hierauf wardst du denn ein armer Mann?
Biedermann: Ja freilich. Und die Freunde, welchen ich zuvor
In Not geholfen, hofft' ich, würden Freunde sein
Von echter Treue, käm' ich selbst einmal in Not:
Die, weg sich wendend, schienen mich nicht mehr zu sehn.
Chremylos: Und lachten obendrein dich aus.
Biedermann: Ja freilich, ja.

Auf Grund des „Plutos“ des Aristophanes hat unverkennbar, ein halbes Jahrtausend später! Lucian seinen Dialog: „Timon“ aufgebaut, der ebenfalls das Geldproblem oder den Reichtum nach allen Richtungen hin zum Thema und Athen zum Schauplatz hat, in welchem auch Plutos, die Penia Hermes persönlich auftreten. Aus dem „Bieder-

mann" des Aristophanes ist Timon der Menschenfeind geworden, wie ihn Plutarch, mit Hinweis auf Aristophanes, in seinem Leben des Antonius (Abschnitt 70) mit eingeflochten, ihn die attische Legende ausgestaltet hatte. Timon ist, da ihn Lucian auftreten läßt, bereits ein ruinierter Mann, der Zeus darob verhöhnt, daß seine Blitze selbst über den Dieb, der seine eigene Bildsäule zu Olympia der goldenen Locken beraubte, nichts mehr vermögen.

„Wann wirst du einmal allem diesen Unfug Einhalt tun? Wie oft müßtest du wohl die Welt verbrennen oder ersäufen, um die Menschen für ihre bodenlosen Frevel nach Verdienst zu züchtigen?

„Doch ich will, um jetzt nichts von anderem zu sagen, nur dabei stehen bleiben, wie mir mitgespielt worden ist, mir, der ich so vielen Athenern aufhalf, so manchen armen Schlucker zum reichen Manne machte, allen, die meiner Hilfe bedurften, unter die Arme griff, ja, wie ich wohl sagen kann, meinen unermeßlichen Reichtum bloß durch die Leidenschaft, meinen Freunden Gutes zu tun, verschwendet habe."

Timon hat sich indes zu resignieren verstanden. Er lebt, mit seinem Spaten die Erde grabend, in der Einöde als Taglöhner und Philosoph. Zeus ist nicht wenig erstaunt, den einst so Wohlhabenden, von einem Hof von Freunden Umgebenen, der ihm so reichlich Opfer brachte, in so armseligem Zustande anzutreffen. Wie dies Unglück nur über ihn gekommen sein mag?

„Man könnte sagen," entgegnet Hermes, „seine Güte und Menschenliebe und sein Mitleiden mit allen Dürftigen habe den armen Mann zugrunde gerichtet; aber die reine Wahrheit ist, daß es seine Torheit, gutmütige Einfalt und Unvorsichtigkeit in der Wahl seiner

Freunde getan hat. Der einfältige Mensch merkte nicht, daß er seine Gefälligkeiten an Raben und Wölfe verschwende, und hielt alle die Geier, die ihm seine Leber auffraßen, für Freunde, die sich aus Wohlwollen und gutem Herzen zu ihm gesellten, während sie doch nur des Fraßes wegen kamen. Es erging ihm also, wie man sich's denken kann.“

Enttäuschung und Beschämung haben ihn aus Athen hinausgetrieben. Er fristet sein Leben als armer Feldarbeiter; hängt seinem Elende nach und ist, wenn die Leute, die durch ihn reich wurden, vornehm an ihm vorbeigehen und sich nicht einmal mehr erinnern können, daß er Timon heißt, außer sich.

Zeus beschließt, damit er wieder von Timon reichliche Opfer empfange, ihn einen schier unerschöpflichen Goldschatz aufgraben zu lassen. Timon setzt trotzdem — als Philosoph — sein Leben als schlichter Feldarbeiter fort. Aus Athen kommt indes, als sein erneuter Reichtum bekannt wird, einer nach dem andern herbei, der zwar seine Geldverachtung und Uneigennützigkeit beteuert, allein nur um schließlich doch um — Geld einzukommen. Dies empört den Timon derart, daß er sie mit wuchtigen Hieben seines schweren Spatens bedenkt und schließlich die ganze Volksmenge mit Steinwürfen heimschickt. „Ihr sollt mir doch, wenn nichts anderes, wenigstens blutige Köpfe nach Hause bringen.“ —

Kein Zweifel, daß dieser Dialog Lucians, der füglich ein Drama heißen könnte, dem Shakespeareschen Stücke zugrunde liegt. Hierzu ist die Erzählung im Plutarch gekommen. Dem Timon ist der Cyniker Apemantos beigesellt worden, der von vornherein ein ähnliches Leben geführt hätte. „So speisten“, heißt es bei Plutarch, „einst an dem Fest der Choen die

beiden für sich allein. Apemantos sagte: „Wie schön, o Timon, ist doch unser Mahl!“ — „Ja“, erwiderte dieser, „wenn du nicht dabei wärest.“

Im Shakespeareschen Stück wird Apemantos den Gastmahlen des Timon anwohnen, um während derselben ihn und seine Schmeichler und Schmarotzer zu demaskieren und zu beschimpfen. Ohne daß Timon ihm die Türe wiese. Wogegen er ihn, da er sich in der Abgeschiedenheit seiner Waldhöhle wieder bei ihm einfindet, wegen seines Cynismus, wie einen räudigen Hund davonjagt!

Plutarch läßt Timon die Athener von der Rednerbühne aus, auf dem Forum, verhöhnen. Er fordert sie gegen sich heraus, indem er alle, die sich erhängen wollen, auffordert, es baldigst zu tun und dies zwar an dem ihm gehörigen Feigenbaum, bevor er diesen fällt. Auch diese „Anekdote“ übernimmt Shakespeare.

Die Grabstätte Timons befand sich am Meeresstrande, wo sie infolge von Wegspülung von Land unzugänglich geworden war. Die von ihm selbst gefertigte Inschrift aber hätte gelautet:

Allhier lieg' ich, nachdem ich gesprengt die Ketten des Lebens.
Nimmer erfahrt ihr den Namen von mir. Fluch über euch alle!

Gewöhnlich werde indes, bemerkt Plutarch, eine andere Inschrift angeführt, die von Kallimachos stamme, nämlich:

Timon der Menschenfeind wohnt hier. Mach daß du vorbeikommst!
Fluche so viel du nur willst, aber entferne dich flugs.

Plutarch bringt endlich Timon mit — Alkibiades zusammen, den er — willkommen geheißen und mit ganzer Seele geliebt habe. Dem entspricht die Rolle, die Alkibiades auch im Shakespeareschen Stücke spielt. Beachtenswert ist auch, daß Plutarch den Alkibiades mit — Coriolan vergleicht und Shakespeare ihn denn auch Athen gegenüber eine ähnliche Rolle spielen läßt, wie Coriolan Rom gegenüber.

Wie unmittelbar Shakespeare oder das unter seinem Namen gehende Stück auf Plutarch mit fußt, erhellt nur zu greifbar daraus, daß beide sich aufhebenden Inschriften auf dem Grabe des Timon zum besten gegeben werden. Schon dieses deutet aber auch darauf hin, wie leichtgeschürzt dieser „Timon“ ist. Aus inneren und äußeren Gründen liegt die Annahme, daß Shakespeare das aus der Feder eines anderen geflossene Stück nur hier und dort übertüncht, mit einem Pinselstrich seiner Meisterhand bedacht hat, am nächsten. Schon die Art und Weise, wie das Geldmotiv den Grund- und Eckstein des ganzen Stückes bildet, und die so mangelhafte Individualisierung und uninteressante Charakterzeichnung scheinen es geradezu auszuschließen, daß Shakespeare der Schöpfer des Dramas gewesen ist, selbst wenn er es bei einer Skizze hätte bewenden lassen. Zum „Menschenfeind“ wird Timon nur, weil er, der überreiche „Lord“, in kindischer Verschwendungssucht sein Geld vertut und, als seine Kasse erschöpft ist, von seinen Schmarotzern keines mehr vorgestreckt erhält. Er hatte sein „Glück“ darein gesetzt, jedermann fürstlich zu bewirten und zu beschenken, der ihm die „Ehre“ antat, seiner Einladung zu folgen! Er konnte

kein Gemälde, kein Schmuckstück sehen, das ihm zum Kaufe angeboten wurde, ohne es zu erstehen. Alle Mahnungen seines Haushalters schlägt er in den Wind. Erst als dieser sein Elend mit ihm zu teilen bereit ist, erkennt er dessen Redlichkeit. Obgleich er wieder zu Reichtum gelangt, als Taglöhner weiter arbeitet und die von neuem auf ihn eindringenden Schmarotzer zum Teufel jagt, bekundet er damit nur die durch nichts zu hebende Verbitterung seines Gemütes. Der wirkliche Menschenhasser und Feind ist der Cyniker Apemantus; der den Timon schon da er im Überfluß schwelgte und seine Schmarotzer so splendid bewirtete, vergeblich gewarnt hat. Wenn Apemantus auf die Frage, ob, wenn auf Erden alle Menschen zugrunde gingen und nur noch Vieh übrig wäre, er unter dem Vieh bleiben möchte, dreist antwortet: „Ja, Timon" — und dieser ihn dafür nicht genug verachten und beschimpfen kann, so bekundet Timon selbst nur seine Inkonsequenz und Seichtigkeit, zumal er ebenso maßlos zu schimpfen weiß, wie der Cyniker Apemantus.

Timon ist als Menschenfeind so wenig folgerecht, daß er, seinen eignen Haushalter und so manchen Anderen, wie den Alkibiades, der ihn an den Athenern rächen soll, ausnimmt. Es drängt sich sogar vorübergehend die Erwartung auf, daß der zur „Natur" Zurückgekehrte, sich nicht nur mit dieser, sondern auch noch mit den Menschen aussöhnen werde. So wenn er, im Walde sich von Wurzeln nährend, ausruft:

„Allgemeine Mutter du,
Dein Schoß unmeßbar, deine Brust unendlich,
Gebiert, nährt alles.

Von eben jenem Stoff, aus dem Du
Dein stolzes Kind, den frechen Menschen formst,
Die schwarze Kröt' und blaue Natter zeugst,
Die goldne Eidechs' und die gift'ge Schlange,
Jedwedes Scheusal unterm krausen Himmel,
Auf das Hyperions Feuerstrahl nur fällt;
Gib ihm, der deine Menschenkinder haßt,
Aus deinem reichen Schoß nur eine — Wurzel.
— — — — — — — — — — — —
Natur, die güt'ge Hausfrau, breitet aus
Auf jedem Busch ein volles Mahl — Und ihr erlittet Mangel?“

Indes er flucht schließlich doch allen, mit alleiniger Ausnahme seines gewesenen Hausverwalters.

„Wie gern möcht' ich die ganze Menschheit hassen!
Du kaufst dich los; doch außer dir, zerschmettr' ich
Mit meinen Flüchen alle.“

Er schenkt dem Haushalter, dem einzig Redlichen, seinen Schatz. Mit diesem aber soll er sich auf und davon machen.

„Liebst du nicht Flüche,
So bleibe nicht; sei gesegnet jetzt zu gehn,
Die Menschen flieh, laß mich dich nimmer sehn.“

Auffallend ist, daß Timon zwar die Athener durch Alkibiades gründlich gezüchtigt wissen will und darum aber doch nicht aufhört, sein Vaterland zu lieben.

„Doch lieb' ich noch mein Vaterland, und nicht
Erfreut der allgemeine Schiffbruch mich,
Wie das Gerücht es sagt.“

Wie Timon stirbt, erfahren wir nicht. Am Schlusse werden seine Grabschriften verlesen und damit Punktum.

Wie nun einmal Timon, der Biedermann des Aristophanes und der unbesonnene Verschwender des

Lucian, beschaffen und in das englische Stück übergegangen ist, eignet er sich mehr zu einer Lustspielfigur, als zu dem Träger einer Tragödie. Über das Inkongruente zwischen dem Stoff und der gewählten oder festliegenden Form hat selbst Shakespeares souveräne Meisterschaft nicht hinweghelfen können.

c) Schillers „Menschenfeind."

Schillers „Menschenfeind" deckt sich allerdings keineswegs mit dem Shakespeareschen „Timon". Von Hutten, wie er seinen Helden zubenannt hat, ist nichts weniger als ein Verschwender. Das Geld spielt bei ihm eine durchaus untergeordnete, sekundäre Rolle. Er weiß mit diesem so gut zu wirtschaften, daß er, als herrschender Graf, nicht nur seinen eigenen Herrensitz im glänzendsten Stande mit Hilfe aller Künste zu einem wahren „Paradiese" ausgestaltet, sondern auch sein ganzes Völkchen, das er von der Leibeigenschaft befreit hat, in einen Wohlstand versetzt hat, der nichts zu wünschen übrig läßt. Trotzdem ist er die Großmut selbst, Wohltätigkeit sein ganzes Tun. Nicht nur die Menschen, auch die Tiere sollen es bei ihm so gut haben, wie bei keinem anderen. Sein Verwalter Abel, ein zweiter Flavius, läßt ihn gewähren. Nur muß in der Buchführung Ordnung herrschen. Er setzt sich im übrigen bei seinem Herrn durch nichts so warm, als daß auch er den Grundsatz befolgt, von seinem Nächsten das Schlimmste zu denken. „Teurer Mann", ruft Hutten befriedigt, „ein wahres Kleinod bist du mir — wir dürfen nie von einander." Wenn indes Abel hierauf

beichtet, daß der alte Graf, der Vater Huttens, ihm 200 Pistolen und doppelten Gehalt auf zeitlebens angeboten habe, wenn er ihm seine Enkelin, Fräulein Angelika, Huttens einzige Tochter, ausliefre, und er dies rundweg ausgeschlagen hätte, weil Schelmerei nicht gedeihe und er bei seinem derzeitigen Herrn leben und sterben wolle, so ist eine solche Tugendhaftigkeit bei einem Anderen dem geschworenen Menschenfeinde so wenig genehm, daß v. Hutten ihm, wie Tellheim seinem mit ihm an Großmut wetteifernden Just, zuruft: „Wir taugen nicht für einander.“

Was Hutten zu einem Menschenfeinde gemacht hat, ist der ihm innewohnende Idealmensch, dem der wirkliche Mensch, wie er ihm auf Schritt und Tritt begegnet ist, so wenig entspricht. Ein zweiter Hamlet, ruft er:

„— Mensch! Herrliche, hohe Erscheinung! Schönster von allen Gedanken des Schöpfers! Wie reich, wie vollendet gingst du aus seinen Händen! Welche Wohllaute schliefen in deiner Brust, ehe deine Leidenschaft das goldene Spiel zerstörte.

Alles um dich und über dir sucht und findet das schöne Maß der Vollendung — du allein unreif und mißgestaltet in dem untadeligen Plan. Von keinem Auge ausgespäht, von keinem Verstande bewundert, ringt in der schweigenden Muschel die Perle, ringt der Krystall in den Tiefen der Berge nach der schönsten Gestalt. Wohin nur dein Auge blickt, der einstimmige Fleiß aller Wesen, das Geheimnis der Kräfte zur Verkündigung zu bringen. Dankbar tragen alle Kinder der Natur der zufriedenen Mutter die gereiften Früchte entgegen, und wo sie gesät hat, findet sie eine Ernte — Du allein, ihr liebster, ihr beschenktester Sohn, bleibst aus — nur was sie d i r gab,

findet sie nicht wieder, erkennt sie in seiner entstellten Schönheit nicht mehr."

So zieht er sich aus der Gemeinschaft der Menschen zurück in die Natur.

„Zu dir flüchte ich dieses liebende Herz — tritt zwischen meine Menschlichkeit und den Menschen. — Hier, wo mir seine rauhe Hand nicht begegnet, wo die feindselige Wahrheit meinen entzückenden Traum nicht verscheucht, abgeschieden von dem Geschlechte, laß mich die heilige Pflicht meines Daseins in die Hand meiner großen Mutter, an die ewige Schönheit entrichten. (Sich umschauend) Ruhige Pflanzenwelt, in deiner kunstreichen Stille vernehme ich das Wandeln der Gottheit, deine verdienstlose Trefflichkeit trägt meinen forschenden Geist hinauf zu dem höchsten Verstande. Aus deinem ruhigen Spiegel strahlt mir sein göttliches Bild. Der Mensch wühlt mir Wolken in den silberklaren Strom — Wo der Mensch wandelt, verschwindet mir der Schöpfer."

Hutten kann unmöglich über Undankbarkeit klagen. Der Dank wird ihm von den Ungezählten, denen er ein Wohltäter geworden ist, im Überschwang dargebracht. Er vermag nur nicht, an die Reinheit desselben zu glauben.

„Weg damit. Ich verabscheue Dank aus so unheiligen Händen. Waschet erst die Verleumdung von euren Lippen, den Wucher von euren Fingern, die scheelsehende Mißgunst aus euren Augen. Reinigt euer Herz von Tücke, werft eure gleißnerischen Larven ab, lasset die Wage des Richters aus euren schuldigen Händen fallen" — usw.

Schon, daß seine Untertanen sich mit dem Wohlleben, das er ihnen verschafft hat, zufrieden geben, bringt ihn gegen sie auf.

„Es ist m e i n e Schuld nicht, wenn ihr da liegen bliebet, wo i c h euch hinwarf. Euer eigen Geständnis

spricht euch das Urteil. Diese Genügsamkeit beweist mir, daß meine Arbeit an euch verloren ist. Hättet ihr etwas an eurer Glückseligkeit vermißt, es hätte euch zum ersten Mal meine Achtung erworben. (indem er sich abwendet). Seid, was ihr sein könnt — ich werde darum nicht weniger meinen Weg verfolgen.“

Sein Weg aber ist zu Ende. Er ist zwar erst eben fünfzig Jahre geworden, allein er empfindet sich, frühgealtert, in seiner eignen Vorstellung am Rande des Grabes. Was er in seiner rauhen Mannestugend nicht hat zur Vollendung bringen können in seinem eignen Selbst, soll sein einziges Kind, seine Angelika, durch ihr Wesen, wie er es großgezogen hat, vollenden.

„Angelika! Sei ein höheres Wesen unter diesem gesunkenen Geschlechte! — Streue Segen um dich, wie eine beglückende Gottheit! — Übe Taten aus, die das Licht nie beleuchtet hat! — Spiele mit den Tugenden, die den Heldenmut des Helden, die die Weisheit des Weisesten erschöpfen. Mit der unwiderstehlichen Schönheit bewaffnet, wiederhole du vor ihren Augen das Leben, das ich in ihrer Mitte unerkannt lebte, und durch d e i n e A n m u t triumphiere meine verurteilte Tugend. Milder strahle durch deine weibliche Seele ihr verzehrender Glanz, und ihr blödes Auge öffne sich endlich ihren siegenden Strahlen. Bis hierher führe sie. Bis sie den ganzen Himmel sehen, der an diesem Herzen bereitet liegt, bis sie nach diesem unaussprechlichen Glück ihre glühenden Wünsche ausbreiten — Und jetzt fliehe in deiner Glorie hinauf — in schwindlichter Ferne sehen sie über sich die himmlische Erscheinung! Ewig unerreichbar ihrem Verlangen, wie der Orion unserm sterblichen Arm in des Äthers heiligen Feldern. Zum Schattenbilde wurden sie m i r, da ich nach Wesen dürstete, in Schatten zerfließe d u ihnen wieder. — So stelle ich dich hinaus in die Menschheit — du weißt, w e r du bist — Ich habe dich meiner Rache erzogen.“

Damit schließt der erste Akt, die Exposition, wobei Schiller es hat bewenden lassen. Wir wissen indes, wie schon die Überschrift: „Der versöhnte Menschenfeind" bekundet, daß dieser Vater Hutten sich am Schlusse von seiner Angelika und ihrem Rosenberg mit der Welt und den Menschen aussöhnen lassen sollte.

Wer wollte verkennen, daß Schiller sich in diesem seinem Hutten selber spiegelt? Er ihm, so gut wie seinem Karl Moor, seinem Ferdinand, seinem Marquis Posa, seine eigenste Seele eingehaucht hat? Und zwar dieses Mal seine eigenste Gemütslage als Mensch und als — Dichter, so unmittelbar, wie in keiner anderen seiner dichterischen Gestalten. Wie in der Brust Huttens, spiegelte sich ihm in der eigenen Brust die Welt wieder. Er hatte kein anderes Verhältnis zu ihr, als seine Dichtung, mit der er sie, ihr selbst zum Trotze, beglücken wollte. Wie schon die junge Königin im „Don Carlos", wird ihm Angelika zum Sinnbild der vollendetsten Schönheit in menschlicher Gestalt, seines Menschheitsideals und damit des höchsten Zieles auch seiner Dichtkunst. Wie Posa in der Königin Elisabeth sein Ideal erkennt und sie zu seinem Vermächtnis erkiest, so der rauhe Tugendheld Hutten seine Angelika. „Durch deine Anmut triumphiere meine verurteilte Tugend." — Klingt dieses Wort nicht, als wäre es Posa von der Lippe genommen? So nahe berührt sich Schillers „Menschenfeind" mit seinem „Don Carlos".

α) Analogie mit Shakespeares „Sturm.“

Der versöhnte Menschenfeind trägt uns indes, trotz seiner Prosa und bürgerlichen Atmosphäre, in eine noch höhere dichterische Region hinauf. Aus der Elisabeth im „Don Carlos“ ist die Angelika — eine Miranda geworden; aus dem Vater Hutten, in seinem Verhältnis zu ihr ein — Prospero. Wohnt dieser mit seiner Miranda allein, von der ihnen feindlichen Welt ausgestoßen, in seiner Zelle auf der Dichterinsel, so hat sich Hutten mit seiner Angelika hinter den Mauern seines Herrensitzes, in seinem „Paradiese“ verschanzt. Wie dem Prospero seine Miranda, wird ihm seine Angelika zu seinem eigensten Geschöpfe, einem künstlerischen Gebilde, sein — Dichterwerk. Wie spricht doch Hutten an seine Angelika gerichtet?

> „Mein Amt ist geendigt. In verschlossener Werkstätte reifte die Bildsäule still unter dem Meißel des Künstlers heran; die vollendete muß von einem erhabeneren Gestelle strahlen.“

Die Analogie reicht, wenn auch nicht dem tieferen Sinne nach, noch weiter. Wie Ferdinand der erste Mann ist, dem Miranda begegnet und es ihr beim ersten Blicke für immer antut, so Rosenberg der Angelika. Vordem Rosenberg in den Huttenschen Wäldern jagte und ihr begegnete, war Angelika, wie sie selbst gesteht, „glücklich wie eine Himmlische“.

> „Ist es denn meine Schuld, daß der erste Mann, der mir außerhalb unserer Grenzsteine begegnete, grade Rosenberg war?“ —

seufzt sie daher, da sie, ihrem Vater zu gefallen, die Liebe zu Rosenberg überwinden soll.

Erinnert dies nicht an die erste Begegnung von Miranda und Ferdinand?

Miranda: Was ist's? ein Geist?
O Himmel, wie's umherschaut! Glaubt mir, Vater,
S'ist herrlich von Gestalt; doch ist's ein Geist.
Prospero: Nein, Kind, es ißt und trinkt, hat solche Sinne
Wie wir, ganz so.
— — — — — — — — — — —
Beim ersten Anblick tauschten sie die Augen.
Miranda: Was spricht mein Vater nur so rauh? Dies ist
Der dritte Mann, den ich gesehn; der erste,
Um den ich seufzte. Neig auf meine Seite
Den Vater Mitleid doch!
Ferdinand: O wenn ein Mädchen,
Und Eure Neigung frei noch, mach ich Euch
Zur Königin von Neapel.

Die Analogie mit Shakespeare's „Sturm" ist dadurch gegeben, daß wie Shakespeare in diesem sein eigenes Dichten und Gestalten zum Gegenstand gemacht hat, Schiller seinen „Menschenfeind" oder Hutten dahin gesteigert und so mit sich identifiziert hat, daß er sich darin als Dichter spiegelt.

β) Anklang an Lear und Hamlet.

„Durchschillert" die tiefsinnige Dichtung der „Sturm", so ist dies auch mit „Lear" — wahrnehmbar genug. Als Verkörperung unbedingtester Wahrhaftigkeit und kindlicher Liebe klingt Angelika, wenn auch nur leise, auch an Cordelia an, Hutten in seiner Vereinsamung, als zornverzehrter Greis, an Lear. In ihrer Wahrhaftigkeit um jeden Preis hat Angelika nicht geruht, bis sie Rosenberg dahin brachte,

beim Vater um ihre Hand zu werben, obgleich mit Sicherheit zu erwarten stand, daß der Alte dadurch auf das Äußerste aufgebracht werden würde.

> Wilhelmine: Mein Vater, sagtest du, hängt nur noch durch ein einziges Band an den Menschen, die Welt hat ihn auf ewig verloren, wenn er die Entdeckung macht, daß auch seine Tochter ihn hintergangen hat.
>
> Angelika: Nie, nie soll er das! — Erinnern Sie mich noch oft, liebe Tante. Ich fühle mich stärker, entschlossener. Alle Welt hat ihn hintergangen — aber wahr soll seine Tochter sein — — — — Ich bin eine Königin in diesem (seinem Herrscher-) Gebiet. An mich trat er das göttliche Amt der Wohltätigkeit ab, das er mit blutendem Herzen selbst niederlegte.“

Trotz der fünfzig Jahre und des vorzeitigen Greisentums, das Schiller dem Vater Hutten auf den Weg gegeben hat, und ihm Lear so nahe rückt, hat sich der jugendliche Schiller selbst zu unmittelbar mit ihm identifiziert, als daß Hutten-Lear nicht aus der Rolle fiele. Unversehens redet eher Hamlet aus ihm, der eben erst zum Mann erwachte Schwärmer, der auch bei Shakespeare den Kern des Wesens mit Lear gemein hat. Nicht weniger jählings, als der edelmütige Dänenprinz, ist Hutten, bei näherer Berührung mit der Welt, wie sie ist, aus allen Himmeln gefallen. Wie dieser verachtet er die Menschen im Maßstabe des Abstandes zwischen ihnen, wie er sie kennen gelernt, und dem Ideal, das er von der Krone der Schöpfung in der eigenen Brust trägt. Auch er kann ihnen die Larve nicht unbarmherzig genug vom Gesichte reißen. Ruft

Hamlet seiner Ophelia zu, indem er keinen Mann kennt, der ihrer wert wäre (der Unwert der Menschen hat ihn „toll" gemacht!), in ein Kloster zu gehen, und immer wieder: „Geh ins Kloster!" So bringt auch Vater Hutten seiner Angelika ihre Schönheit, die dazu angetan ist, die Männer zu berücken und ihr zu Füßen zu führen, zum Bewußtsein, nur um ihr, die „alles besitzet, was einen Mann glücklich machen kann," zuzurufen: „Mache nie einen Mann glücklich!"

Angelika: (verblaßt, schlägt die Augen nieder.)
Hutten: — Du schweigst? — Diese Angst — dieses Zittern — Angelika!
Angelika: Ach, mein Vater —
Hutten (sanfter): Deine Hand, meine Tochter — Versprich mir — gelobe mir — Was ist das? Warum zittert diese Hand? Versprich mir, nie einem Mann diese Hand zu geben.
Angelika (in finsterer Verwirrung): Nie, mein Vater — als mit Ihrem Beifall.
Hutten: Auch wenn ich nicht mehr bin — Schwöre mir, nie einem Mann diese Hand zu geben.
Angelika (kämpfend, mit bebender Stimme): Nie — niemals, wenn ich nicht — Wenn Sie nicht selbst dieses Versprechens mich entlasten.
Hutten: Also niemals.

Man versteht, wie Schiller die Rolle dieses Hutten, der so viel mit Lear und Hamlet gemein hat, und doch so ganz ein anderer ist, keinem Schauspieler zutraute, als jenem Schröder, der zum ersten Male auf deutschem Boden Shakespeares Lear und Hamlet gegeben hatte.

γ) Schillers Eigenstes.

Immer wieder wird man bei der Analyse von Schillers Gestalten in ihrem Verhältnis zu Shake-

speare und zu seinem eigenen Selbst an die Analogie mit der entsprechenden Gestaltungsweise Lessings erinnert. Wie Tellheim: v. Kleist, Antonio und Othello wiederspiegelte und doch so ganz Lessing selbst war, der alte Galotti ein zehn Jahre älterer Tellheim, Nathan: Moses Mendelssohn, Antonio, ein umgekehrter Shylock und erst recht Lessing selbst, so ist Hutten im „versöhnten Menschenfeind“: Timon, Hamlet, Lear, Prospero und im Kerne doch so unverkennbar wie keine andere Bühnengestalt Schillers — er selbst. Genau wie er selbst es in seinem Bekenntnisse vom 14. IV. 83 an Reinwald schilderte:

> „Wir schaffen uns einen Charakter, wenn wir unsere Empfindungen und unsere historische Kenntnis von fremden in andere Mischung bringen.“

Wie unmittelbar Schiller aus seinem Hutten spricht, dafür noch ein paar Beispiele.

Angelika: O möchte sich dieses Auge erheitern, mein Vater — Ja, diese Welt ist schön.

Hutten: Ein Wiederschein deiner eignen schönen Seele, Angelika — Auch ich bin nicht ganz ohne glückliche Stunden — Diesen lieblichen Anblick wird sie fortfahren, dir zu geben, so lange du dich hütest, den Schleier aufzuheben, der dir die Wirklichkeit verbirgt. Solange du Menschen entbehren wirst, und dich mit deinem eigenen Herzen begnügen.

Angelika: Oder dasjenige finde, mein Vater, das dem meinigen harmonisch begegnet.

Hutten (schnell und ernst): Du wirst es nie finden — — — Aber hüte dich vor dem unglücklichen Wahne, es gefunden zu haben. (Nach einem Stillschweigen, wobei er in Gedanken verloren saß) Unsere Seele, Angelika, erschafft sich zuweilen große, bezaubernde Bilder, Bilder aus schöneren Welten, in edlere Formen gegossen. In fern nachahmenden Zügen

erreicht sie zuweilen die spielende Natur und es gelingt ihr, das überraschte Herz mit dem erfüllten Ideale zu täuschen. — Das war deines Vaters Schicksal, Angelika. Oft sah ich diese Lichtgestalt meines Gehirnes von einem Menschenangesicht mir entgegenstrahlen, freudetrunken streckt' ich die Arme darnach aus, aber das Dunstbild zerfloß bei meiner Umhalsung."

Entspricht dies nicht genau der eigensten Wesenart Schillers, zugleich als Mensch und als Dichter? Seinem seelischen Verhältnis zur Welt und zu seiner Muse? Nicht seiner damaligen Gemütslage, mit ihrem dichterischen Enthusiasmus und der dahinter lauernden tiefen Schwermut? Immer wieder fand er sich auf sich selbst zurückgeworfen, zu ewiger Resignation verurteilt. Immer wieder war er der Spender, der sich vergeblich nach Entgelt oder nur einem vollen Wiederhall sehnte.

Hutten: „Die Welt kann dir nichts darbieten, was sie von dir nicht empfinge. Freue dich deines Bildes in dem spiegelnden Wasser, aber stürze dich nicht hinab, es zu umfassen; in seinen Wellen ergreift dich der Tod. Liebe nennen sie diesen schmeichelnden Wahnsinn. Hüte dich, an dieses Blendwerk zu glauben, das uns die Dichter so lieblich malen. Das Geschöpf, das du anbetest, bist du selbst; was dir antwortet, ist dein eigenes Echo aus einer Totengruft, und schrecklich allein bleibst du stehen."

Wie schwer indes dieses Bewußtsein auf ihm lastete, er blieb trotzdem und erst recht seinem Idealismus getreu, wie sein Hutten, fest entschlossen, den eingeschlagenen Weg zu Ende zu gehen, ohne zu straucheln. Doch winkte ihm immer deutlicher am fernen Ziele die — Versöhnung. Und so ward sein

vom Timon, dem Menschenhasser angeregter „Menschenfeind" zu einem „versöhnten". Die Versöhnung gebot ihm gebieterisch sein religiös-ethisches Bewußtsein, sein Glaube an Gott-Natur und die Ehrfurcht vor dieser. Schiller hielt es offenbar mit seinem Rosenberg, wenn dieser gleich eingangs der Wilhelmine versichert:

> „Glauben Sie mir, Fräulein von Hutten, es gibt keinen Menschenhasser in der Natur, als wer sich allein anbetet, oder sich selbst verachtet."

δ) Die Klippe.

Die Klippe, an der Schiller mit seinem „Menschenfeinde" schließlich gescheitert ist, die ihn bewog, es bei dem ersten Akte bewenden zu lassen, war, wie er selbst bezeugt, die Inkongruenz des gewählten Stoffes mit der Wesenart, die er seinem Hutten, dem Träger der Handlung, eingegeben hatte und damit im Tone des Dramas. Er hatte zwar das Geldmotiv, das dem Timon so ausschließlich zugrunde liegt, so weit zurückgedrängt, daß es einen durchaus untergeordneten Einschlag bildet. Dementsprechend hatte er den Charakter des Menschenfeindes so sehr veredelt und vertieft, ihm ein solches Schwergewicht gegeben, daß er mit dem Timon auch des Shakespeareschen Stückes verzweifelt wenig gemein hat. Trotzdem verrät er noch zu sehr, daß er von diesem angeregt worden ist.

Die so elegisch gestimmte Dichtung droht dem Timon-Stoffe entsprechend, nur zu oft in ein Lustspiel oder sogar ins Possenhafte umzuspringen. Beispielsweise, wenn Hutten, als sich herausgestellt, daß

sein Rentmeister grundlos in den Verdacht der Unterschlagung von Geldern gelangt war, ein Ehrenmann ist, seinem Haushalter Abel zuruft: „Er soll (!) aber ein Betrüger sein, und die (wiedergefundenen) Quittungen soll man ihm zahlen." Schlägt da die Tragik nicht in Komik um? Auch wenn der Haushalter sich in dieser Lage seinem Herren, dem Menschenfeinde, durch nichts so empfiehlt, als daß er von seinem Nächsten immer das Schlimmste zu denken sich vorgesetzt hat. Oder endlich wenn das glückliche Völkchen des gräflichen Herrschers mit Musik und bunten Wimpeln zum Geburtstage seines Wohltäters aufzieht, um ihm Dank und Ehrfurcht zu bezeugen, von dem griesgrämigen Alten aber schroff abgewiesen und niedergetobt wird!

Je mehr Schiller von seinem Eigensten und Besten hineinarbeitete, desto fühlbarer nur wurde diese Inkongruenz, bis er schließlich die Feder verzweifelt niederlegte. So wenig wie er selbst, war sein Hutten ein wirklicher Menschenfeind. Am allerwenigstens ließ er sich, wie Timon, durch das Geld dazu machen. Auch die Gestalt der Angelika, die sich so eng an die des Vater Hutten anschließt, mit seinem Idealismus so verschmilzt, paßt nicht in den Rahmen eines Stückes, das Menschenfeindschaft zum Angelpunkt haben soll. Diese Widersprüche wurzeln zu tief im Organismus des Dramas, als daß sie im weiteren Verlaufe der Ausgestaltung nicht immer schroffer und verletzender hätten zum Ausdruck kommen müssen.

Wenn Schiller schon mit so wenig Befriedigung auf seinen Don Carlos zurückblickte, so war er mit seinem Menschenfeinde erst recht in die Brüche ge-

raten. Um so energischer war er darauf bedacht, als Dramatiker frischen Rückhalt zu gewinnen. War es ihm nicht beschieden, im unmittelbaren Anschluß an den großen Briten sich zu dessen unvergleichlicher Meisterschaft aufzuschwingen, vermochten noch viel weniger die französischen Klassiker ihm aufzuhelfen, so waren doch noch die alten Griechen da, die ihm zur Zeit noch so gut wie eine terra incognita geblieben waren.

10. Das griechische Theater.

a) Der Mannheimer Antikensaal und die Götter Griechenlands.

Aus der Abhandlung: „Was wirkt die Bühne?", wo Schiller in erster Linie die Medea und die Iphigenie als Mustertragödien angezogen hatte, erhellt, daß er bereits in Mannheim von dem altgriechischen Theater auf das Mächtigste ergriffen worden war. Auch der berühmte Antikensaal daselbst, mit den Gipsabgüssen der hervorragendsten Bildwerke, von dem Lessing geurteilt hatte, daß er diese übersichtlicher und lehrreicher vor Augen stelle, als selbst eine Reise nach Rom, in welchem auch Goethe geschwelgt hatte, vermittelte ihm die Anschauung der Antike auf das Glücklichste. In dem „Brief eines reisenden Dänen", wie er ihn in seiner „Thalia" eingerückt hat, schildert er selbst den bewältigenden Eindruck, den er von dieser ihm bis dahin so fremden Welt empfangen hatte.

> „Die Griechen philosophierten trostlos, glaubten noch trostloser und handelten — gewiß nicht minder edel als wir. Man denke ihren Kunstwerken nach und das Problem wird sich lösen. Die Griechen malten ihre Götter nur als edlere Menschen und näherten ihre Menschen den Göttern. Es waren Kinder einer Familie.

Ich kann diesen Saal nicht verlassen, ohne mich noch einmal an dem Triumph zu ergötzen, den die schöne Kunst Griechenlands über das Schicksal einer ganzen Erdkugel feiert. Hier stehe ich vor dem berühmten Rumpfe, den man aus den Trümmern des alten Roms einst hervorgrub. In dieser zerschmetterten Steinmasse liegt unergründliche Betrachtung — — Freund! Dieser Torso erzählt mir, daß vor zwei Jahrtausenden ein großer Mensch dagewesen, der so etwas schaffen konnte — daß ein Volk dagewesen, das einem Künstler, der so etwas schuf, Ideale gab — daß dieses Volk an Wahrheit und Schönheit glaubte, weil einer aus seiner Mitte Wahrheit und Schönheit fühlte — daß dieses Volk edel gewesen, weil Tugend und Schönheit nur Schwestern der nämlichen Mutter sind. Siehe, Freund, so habe ich Griechenland in dem Torso geahnet."

Neben dem blinden Homerkopf stand (schwerlich, wie Schiller rücksichtsvoll bemerkt, aus Zufall) der Kopf Voltaires. Wie trat ihm, der eben in so unmittelbaren Kontakt mit dem alten Griechentume getreten war, der Abstand zwischen dem französischen Schöngeist und Witzkopf, der in seinen Parisern Athener zu sehen gemeint hatte, welche die Alten in Schatten stellten, und der Antike, lebhaft vor Augen!

„Ich weiß keine beißendere Satire auf unser Zeitalter. Voltaire — ich glaube, daß man das jetzt in Deutschland laut sagen darf — Voltaire war ein wahrhaftig großer Geist, aber warum war mir sein Kopf in dieser Gesellschaft so lächerlich?"

Wie übermächtig es ihm die alten Griechen angetan hatten, wie diese Begeisterung für sie nur immer tiefere, festere Wurzeln schlug, bezeugt seine Elegie an die „Götter Griechenlands". Mit den Augen der alten Griechen wollte er nicht nur die

Kunstgebilde — auch die Natur und das Menschenleben schauen.

„Schöne Welt, wo bist du? — Kehre wieder,
Holdes Blütenalter der Natur.
— — — — — — — — — —
Da die Götter menschlicher noch waren,
Waren Menschen göttlicher."

Wenn es aber im Rausche dichterischer Begeisterung hieß:

„Schöne lichte Bilder
Scherzten auch um die Notwendigkeit,
Und das ernste Schicksal blickte milder
Durch den Schleier sanfter Menschlichkeit" —

so entsprach das verzweifelt wenig der Darstellung des blindwaltenden, das Verhängnis der hilflosen Menschen besiegelnde Schicksals, wie es, ihrer Götterlehre gemäß, sich in den gewaltigsten Tragödien der Griechen wiederspiegelt. Das scheint indes für Schiller, den Tragiker, nur ein Magnet mehr gewesen zu sein.

Da er 1788, zunächst weil seine „Thalia" und Wielands „Merkur", die ihm damals als Haupterwerbsquelle für seinen Lebensunterhalt dienten, derartige Beiträge brauchten, aber auch um seinen eigenen Styl zu bilden, an die Übersetzung altgriechischer Stücke ging, zog ihn zwar zunächst die ergreifende Gestalt der Mutter Jokaste in ihrem namenlosen Jammer an. Indes führte ihn diese nicht, in den „Phönizierinnen" des Euripides, direkt auf den Ödipus zu? Die grauenvollste, gottloseste und unmenschlichste, die naturwidrigste aller griechischen Fabeln! Je blinder das Schicksal waltete, je hilf- und ratloser der Mensch, desto mächtiger scheint sich

auch Schiller tragisch erschüttert gefühlt zu haben. Das blindwaltende Schicksal wird ihm für die Gestaltung seiner eignen Trauerspiele immer maßgebender werden.

---

b) Des Euripides Iphigenie in Aulis.

Obgleich er den Äschylos, wegen seines Tiefsinns, seiner tragischen Wuchtigkeit, am höchsten wertete, so daß er seine beste Kraft dransetzen wollte, dessen Agamemnon zu verdeutschen, wozu er indes nicht gekommen ist, lag Schillern der beweglichere Euripides offenbar am nächsten. Auf dessen „Phönizierinnen" ließ er dessen „Iphigenie in Aulis" folgen, und dies zwar im ganzen Umfange. Er fand diese jedoch, die er nicht zu den besten Stücken des Euripides zählte, nichts weniger als tadelfrei. Ihm schien Agamemnon zu unklar und wenig folgerecht gezeichnet, um unser Mitleid zu erregen. Desgleichen Achilles. Dieser mußte, nach Schiller, das Opfer der Iphigenie, entweder aus Vaterlandsliebe und im Glauben an das Orakel, als Heros, geschehen lassen oder sich ihm mit ganzer Kraft entgegenstellen, während er den Priester bemäkle und, obgleich er sich ihr zum Schutz anbietet, die Hinschlachtung doch hinnimmt. Deswegen aber hätte Racine, dadurch daß er den Achill in leidenschaftlicher Liebe zu Iphigenie entbrennen und diese retten läßt, die Situation nichts weniger als verbessert. Was ihn bei Euripides zu wenig interessant mache, sei nicht Mangel an „Galanterie" oder Empfindsamkeit. Racine wird kurzerhand abgewiesen.

„Der französische Achilles ist der Liebhaber Iphigeniens, was jener nicht ist und nicht sein soll; diese kleine eigennützige Leidenschaft würde sich mit dem hohen Ernst und dem wichtigen Interesse des griechischen Stückes nicht vertragen."

Schillers vollsten Beifall fand dafür die Iphigenie, selbst bei Euripides.

„Diese Mischung von Schwäche und Stärke, von Zaghaftigkeit und Heroismus ist ein wahres und reizendes Gemälde der Natur. Der Übergang von einem zum andern ist sanft und zureichend motiviert. Ihre zarte Jungfräulichkeit, die zurückhaltende Würde, womit sie den Achilles selbst da, wo er alles für sie getan hat oder zu tun bereit ist, in Entfernung hält, die Bescheidenheit, alle Neugier zu unterdrücken, die das rätselhafte Betragen ihres Vaters bei ihr rege machen muß, selbst einige hie und da hervorragende Strahlen von Mutwillen und Lustigkeit, ihr heller Verstand, der ihr so glücklich zu Hilfe kommt, ihr schreckliches Schicksal noch selbst von der lachenden Seite zu sehen, die sanft wiederkehrende Anhänglichkeit an Leben und Sein — der ganze Charakter ist vortrefflich."

Iphigenie selbst löst die Verwicklung, indem sie den Opfertod für das Vaterland freudig auf sich nimmt und derart sogar Clytemnestras, der verzweifelten Mutter, Widerstand bricht. Diesen Umstand hätte Schiller bei seiner Bemängelung der Gestaltung des Agamemnon und des Achilles in Betracht ziehen sollen, indem Iphigeniens Opferfreudigkeit auch diese entwaffnete und allerdings weniger entschlossen und interessant machte.

Schiller stieß sich auch daran, daß Euripides die Denkweise und Handlungen seiner Gestalten bestimmen lasse durch den Glauben an die Götter und

zugleich dem Unglauben an die Götter Ausdruck gebe. Der Dichter müsse, auch wenn er selbst ein Ungläubiger sei, um der Illusion der Zuschauer willen, den Glauben durch die handelnden Personen dem Zuschauer mitteilen.

Hätte Euripides in seiner „Iphigenie auf Aulis" wirklich hierin gefehlt? Gewiß, Menelaus, Agamemnon und auch Achilles weisen Calchas, den Priester, der den kindlichen Glauben der Volksmenge ausschlachtet, schroff zurück. Menelaus gibt Agamemnon gradewegs an die Hand: Calchas umzubringen und damit seine Prophezeihung und Forderung aus der Welt zu schaffen. Wenn es so gegangen wäre! Odysseus hat mit seiner volkstümlichen Beredsamkeit den Orakelspruch bereits im Kriegslager verbreitet. Da gibt es kein Ausweichen mehr! Verweigert Agamemnon das Opfer seiner Iphigenie — so hat er zu gewärtigen, daß die Griechen ihn selbst mitsamt seinem ganzen Hausstande umbringen! Selbst Achilles vermag seinen Myrmidonen das vom Priester verlangte Opfer nicht vorzuenthalten. Eben hierin liegt die Tragik der ganzen Situation. Je weniger Menelaus, Agamemnon und Achilles selbst Blindgläubige sind, desto tragischer nur wird ihre Lage! Für sie gibt es tatsächlich keinen Ausweg. Iphigenie selbst, die durch ihre Selbstaufopferung den Knoten löst, aber glaubt offenbar, nicht nur an die Götter, sondern auch an den Orakelspruch des Priesters. Wo bleibt da die mangelhafte Übereinstimmung zwischen den Gesinnungen und den Begebenheiten, die Schiller so scharf rügt? Die unbegründete Einmischung der „Götter" oder eine unzureichende Psychologie? —

Es gewinnt den Anschein, als hätte Schiller sich in seiner Kritik des Euripideiischen Dramas, wie er sie zum Schluß in einer „Anmerkung" niederlegte, auch durch die ablehnende Haltung Körners, der dem altgriechischen Drama überhaupt wenig Geschmack abzugewinnen vermochte, hat bestimmen lassen. Er stimmt, schreibt er dem Freunde (unterm 9. März 89), seinem Urteile im Grunde ganz bei. Er hoffte indes durch die Übertragung sich in den Geist der Griechen hineinzuarbeiten und an „Simplizität im Plan und Styl", für seine eigene Betätigung als Dramatiker zu gewinnen. Diese „Reinigung" habe sein Styl sehr nötig. Er kam derart in Zug und fand soviel Befriedigung an der Übertragung, daß er bei seinem Aufenthalte in der Heimat, zu Anfang der 90er Jahre, sechs Bände Griechischen Theaters plante. Er arbeitete indes, infolge seiner schweren Erkrankung, bald nur noch mit halber Kraft und konnte den weit ausschauenden Plan nicht allein bewältigen. Und so blieb es bei dem Anlauf.

---

c) Goethes Iphigenie.

Eben in den Tagen, da sich Schiller an die Iphigenie in Aulis des Euripides gemacht hatte, erschien Goethes Iphigenie. Sie wirkte um so unmittelbarer und stärker auf ihn ein, als er sie von der Corona Schröter vorlesen hörte. Er war von der Dichtung so ergriffen und erfüllt, daß die Gegend bei Rudolstadt, wo ihn die Schwestern Lengefeld in ihren Bann getan hatten, ihm, wie er hoffte, zum Hain der Diana werden sollte. Es gehe ihm,

schreibt er ihnen (26. V. 88), wie dem Oreſt in Goethens Iphigenie, den die Eumeniden herumtrieben. Sie ſollten die Stelle der wohltätigen Göttinnen bei ihm vertreten und ihn vor den böſen Unterirdiſchen beſchützen. Oder er möchte, um Carolinen, ſeiner Schwägerin in spe, für die Seligkeit, die ihm ihr ſeelenvolles Weſen bereitet, genugſam danken zu können, wie Iphigenie, den ſchönſten Strahl vom Licht der Sonne vor ihr niederlegen, „das reinſte in der Natur und in ſeiner Einfachheit unvergänglich“ — wie ihre Seele. Er ſtellte alsbald Göſchen eine eingehende Beſprechung der Goetheſchen Dichtung in Ausſicht. Leider iſt dieſe (im Sommer 1788 ſchnell hingeworfen) Fragment geblieben, über eine eingehende Inhaltsangabe erſt der Euripideiiſchen und dann der Goetheſchen Iphigenie, nicht hinausgekommen. Doch hat Schiller im Eingang ſein Urteil über die Goetheſche Dichtung in der Hauptſache feſtgelegt.

Dem Dichter des Götz ſei es ergangen, wie jedem Schriftſteller, der ſich auf eine außerordentliche Art ankündigt: aus ſeinem Erſtling ſchlußfolgerte man auf ſeine ganze dichteriſche Weſenart.

> „Man ſetzte ſeinem Genie Regel und Grenze. Seine damals noch mutwilligere Phantaſie hatte die Schranken der Regel zu eng gefunden und übertreten; daraus wurde gefolgert, daß dieſer Schriftſteller ſich Shakeſpeare zum Muſter gewählt und aller Kritik den tödlichſten Haß geſchworen habe; und alle die engen Köpfe, die ſich nicht anders, als nach der Regel intereſſieren und vergnügen laſſen, triumphierten im ſtillen, daß ſie dadurch überhoben würden, gerecht gegen ſein Genie zu ſein. An dieſer Klaſſe von Leſern hätte der Verfaſſer ſchwerlich eine ehrenvollere und ſchönere Rache nehmen können, als durch gegenwärtiges Stück,

das zum lebendigsten Beweise dienet, wie groß sein schöpferischer Geist auch im größten Zwange der Regel bleibt, ja wie er diesen Zwang selbst zu einer neuen Quelle des Schönen zu verarbeiten versteht.

Hier sieht man ihn ebenso, und noch weit glücklicher mit den griechischen Tragikern ringen, als er in seinem Götz von Berlichingen mit dem britischen Dichter gerungen hat.

In griechischer Form, deren er sich zu bemächtigen gewußt hat, die er bis zur höchsten Verwechslung erreicht hat, entwickelt er hier die ganze schöpferische Kraft seines Geistes, und läßt seine Muster in ihrer eignen Manier hinter sich zurück.

Man kann dieses Stück nicht lesen, ohne sich von einem gewissen Geist des Altertums angeweht zu fühlen, der für eine bloße auch die gelungenste Nachahmung viel zu wahr, viel zu lebendig ist. Man findet hier die imponierende große Ruhe, die jede Antike so unerreichbar macht, die Würde, den schönen Ernst, auch in den höchsten Ansprüchen der Leidenschaft."

Das „Griechische" sei so ausgeprägt im Ganzen, daß Goethe nicht nötig gehabt habe, die „Illusion" noch dadurch zu steigern, daß er so viele „Sentenzen" anbrachte und den Dialog mit Epitheten überlud, durch oft mit Fleiß schwerfällig gestellte Wortfolge und dergleichen mehr — die freilich auch an Altertum erinnerten, doch oft allzu stark an seine Muster! Er ziehe sich dadurch nur den Verdacht zu, als hätte er sich mit den Griechen in ihrer „ganzen Manier" messen wollen.

Das Beachtenswerte ist, daß Schiller damals in seiner Stilart eine ähnliche Umwandlung durchmacht, wie Goethe, da er sich seiner Iphigenie zugewendet hatte. War dieses schon bei seinem Don

Carlos, in bezug auf die Diktion, deutlich wahrnehmbar geworden, wozu ihn die französischen Klassiker angeregt hatten, so nahm er jetzt seine Zuflucht zu den alten Griechen, denen er zugleich mit der Naturwüchsigkeit die Simplicität, auch im Aufbau Ruhe und Würde abzulauschen suchte. Goethe schien ihm nach dieser Richtung hin mit seiner Iphigenie einen solchen Vorsprung gewonnen zu haben, daß er verzweifelt, es ihm darin jemals auch nur von Ferne gleichzutun. War er doch der Meinung, daß der Dichter des Götz mit dem großen Briten, der ihm dabei vorbildlich geworden war, lange nicht so glücklich gewetteifert hatte, wie mittels seiner Iphigenie mit den alten Griechen, die er auf ihrem eigensten Gebiete in Schatten gestellt haben sollte.

Eine Auffassung, die Schiller selbst im Laufe der Jahre so gründlich fahren lassen wird, daß er nicht begreifen wird, wie er sich dazu habe bekennen können.

Schon, als er sich mit Goethen über Wesenart und Unterschied von Tragödie und Epos zu verständigen versucht, wird er ihm gegenüber kein Hehl daraus machen, daß er dessen Iphigenie als „Tragödie" für völlig verfehlt halte. Wäre das tragische Moment seinem Epos „Hermann und Dorothea" zugute gekommen, sei hingegen das Epische seiner Iphigenie dieser als Tragödie geradezu tödlich geworden.

> „Für eine Tragödie (schreibt er ihm im Dez. 97) ist in der Iphigenie ein zu ruhiger Gang, ein zu großer Aufenthalt, die Katastrophe nicht einmal zu rechnen, welche der Tragödie widerspricht. Jede Wirkung, die ich von diesem Stücke teils an mir

selbst, teils von andern erfahren, ist, genetisch, poetisch, nicht tragisch gewesen, und so wird es immer sein, wenn eine Tragödie auf epische Art verfehlt wird."

Gar als er sich selbst daran machen wird, die Goethesche „Tragödie" bühnenwirksam zu gestalten! Mit wie ganz andern Augen wird er da dessen Verhältnis zum Griechentum ansehen! Sein endgültiges Urteil faßt er in einem Schreiben an Körner (21. I. 1802) dahin zusammen:

„Ich habe mich sehr gewundert, daß Goethes Iphigenie auf mich den günstigen Eindruck nicht mehr gemacht hat, wie sonst; ob es gleich immer ein seelenvolles Produkt bleibt. Sie ist aber so erstaunlich modern und ungriechisch, daß man nicht begreift, wie es möglich war, sie jemals einem griechischen Stück zu vergleichen. Sie ist ganz nur sittlich; aber die sinnliche Kraft, das Leben, die Bewegung und alles, was ein Werk zu einem echten dramatischen spezifiziert, geht ihr sehr ab. Goethe hat selbst mir schon längst zweideutig davon gesprochen — aber ich hielt es nur für eine Grille, wo nicht gar für Ziererei; bei näherem Ansehen aber hat es sich mir auch so bewährt.

Indessen ist dieses Produkt in dem Zeitmoment, als es entstand, ein wahres Meteor gewesen, und das Zeitalter selbst, die Majorität der Stimmen, kann es auch jetzt noch nicht übersehen; auch wird es durch die allgemeinen hohen poetischen Eigenschaften, die ihm ohne Rücksicht auf seine dramatische Form zukommen, bloß als ein poetisches Geisteswerk betrachtet, in allen Zeiten unschätzbar bleiben."

Und wieder an Goethe selbst (22. I. 02):

Das Ganze sei für die dramatische Forderung zu reflektierend. Dem könne durch Abänderungen im einzelnen nicht abgeholfen werden.

„Orest selbst ist das Bedenklichste im Ganzen; ohne Furien ist kein Orest, und jetzt, da die Ursache seines Zustands nicht in die Sinne fällt, da sie bloß im Gemüt ist, so ist sein Zustand zu lange und zu einförmige Qual, ohne Gegenstand; hier ist eine von den Grenzen des alten und neuen Trauerspiels. Möchte Ihnen etwas einfallen, diesem Mangel zu begegnen, was mir freilich bei der jetzigen Oekonomie des Stückes kaum möglich scheint; denn was ohne Götter und Geister daraus zu machen war, das ist schon geschehen. Auf jeden Fall aber empfehl' ich Ihnen, die Orestischen Szenen zu verkürzen."

Auch Goethen tröstet er damit, daß er beim Wiederlesen des Dramas tief gerührt worden sei. Er könne indes nicht leugnen, daß etwas Stoffartiges dabei mit unterlaufen mochte. Was den eigentlichen Vorzug des Stückes ausmache, möchte er „Seele" nennen.

Schiller hatte, indem er meinte, daß Goethe nur den alten Griechen nachgestrebt habe, außer acht gelassen, wie mächtig der Einfluß der Franzosen, insbesondere Racines, auf die Genesis seiner Iphigenie gewesen war.

Das „Seelische", die Sentimentalität, wie sie Goethes Iphigenie durchzieht und zumal in dieser selbst so zur Geltung kommt, lag übrigens Schillern, namentlich wenn die Kennzeichnung der Frauenseele in Frage kam, besonders nahe. So hoch er die alten Griechen als Dramatiker und Epiker, überhaupt als Künstler, einschätzte, so gering dachte er von ihrer Auffassung der Frau. Als hätte Sophokles keine Antigone, Euripides keine Iphigenie gestaltet, meinte er gelegentlich (an Körner), in den Meisterwerken der alten Griechen keine einzige Frauengestalt

zu finden, welche es an Zartsinn, an „Seele" mit Goethes Iphigenie oder Shakespeares Julia aufnehmen könne!

Wie Goethen die Nacheiferung der Griechen und Franzosen bei der Ausgestaltung seiner Iphigenie, die Zuwendung zum „Regelmäßigen" im Theater, das Ringen nach „Simplizität" vom großen Briten mehr und mehr abgebracht hatte, so bedeutet auch Schillers „gräzisierende" Richtung, wie sie Ende der 80er Jahre einsetzt, zunächst ein Abrücken von Shakespeare. Weiß er doch den Dichter des Götz nicht genug zu loben, dafür daß er sich mit seiner Iphigenie von der Regellosigkeit des großen Briten der „Regelmäßigkeit" der alten Griechen zugewendet hatte.

---

d) Theoretische Erörterungen.

Die Einstellung eigener dramatischer Betätigung, sowie die Vertiefung in seine ästhetischen und philosophischen Studien bewirkten, daß Schiller sich um so intensiver mit der Theorie des Dramas beschäftigte. Die Abhandlungen: „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen"; „Über die tragische Kunst"; „Vom Erhabenen"; nicht nur diese — seine ästhetisch-philosophischen Studien durchweg, haben letzten Endes die Wertung der Kunst, der künstlerischen, dichterischen Betätigung, insbesondere des Dramatikers zum Gegenstande; sie alle steuern direkt und indirekt darauf zu: der Bühnendichtung Ziel und Wege zu weisen, ihr das „Ideal" zu setzen.

Der Grundgedanke, der dabei immer wiederkehrt, ist: der Einklang von Sinnlichkeit und Vernunft, wie

ihn die Kunst als Schönheit zur Erscheinung bringt. Am wirksamsten in dramatischer Form, mittels der Bühnendichtung. Nichts wird so betont, wie daß es die Sinnlichkeit allein nicht tue, sondern nur die durch die Vernunft und damit das Sittengesetz gezügelte und beherrschte. Das Drama soll die denkbar stärkste Rührung bewirken, dies aber vermag es nur durch ein entsprechendes Pathos, welches das tiefste Mitgefühl zugleich weckt und aufhebt, niederschmettert und emporhebt, das aber vermag nur das „Erhabene", wie es der reinen Vernunft entströmt. Ethik und Ästhetik fallen derart im selben Brennpunkte zusammen.

Mustergiltig werden ihm dabei immer mehr die alten Griechen. Zunächst weil sie der Naturgemäßheit durch keine Unnatur Zwang antun.

> „Nie schämt sich der Grieche der Natur, er läßt der Sinnlichkeit ihre vollen Rechte, und ist dennoch sicher, daß er nie von ihr unterjocht werden wird. Sein tiefer und richtiger Verstand läßt ihn das Zufällige, daß der schlechteste Geschmack zum Hauptwerke macht, von dem Notwendigen unterscheiden; alles aber, was nicht Menschheit ist, ist zufällig an dem Menschen. Der griechische Künstler, der einen Laokoon, eine Niobe, einen Philoktet darzustellen hat, weiß von keiner Prinzessin, keinem König und keinem Königsohn; er hält sich nur an den Menschen.
>
> — — — — — — — — — — —
>
> „Die leidende Natur spricht wahr, aufrichtig und tiefeindringend zu unserm Herzen in der homerischen Dichtung und in den Tragikern: alle Leidenschaften haben ein freies Spiel, und die Regel des Schicklichen hält kein Gefühl zurück. Die Helden sind für alle Leiden der Menschheit so gut empfindlich als andere, und eben das macht sie zu Helden, daß sie das Leiden stark und innig fühlen und doch nicht davon überwältigt

werden. Sie lieben das Leben so feurig wie wir andern, aber diese Empfindung beherrscht sie nicht so sehr, daß sie es nicht hingeben können, wenn die Pflichten der Ehre oder der Menschlichkeit es fordern. Philoktet erfüllt die griechische Bühne mit seinen Klagen, selbst der wütende Herkules unterdrückt seinen Schmerz nicht. Die zum Opfer bestimmte Iphigenia gesteht mit rührender Offenheit, daß sie von dem Licht der Sonne mit Schmerzen scheide. Nirgends sucht der Grieche in der Abstumpfung und Gleichgültigkeit gegen das Leiden seinen Ruhm, sondern im Ertragen desselben bei allem Gefühl für dasselbe."

War es nicht eben dies, womit es die alten Griechen Lessingen so angetan hatten? Wie dies ihn gegen die höfische Dichtkunst der Franzosen so in Harnisch gebracht hatte, genau so erging es auch Schillern.

„Der frostige Ton der Deklamation", heißt es ebendaselbst in „Vom Erhabenen" in bezug auf letztere, „erstickt alle wahre Natur, und den französischen Tragikern macht es ihre angebetete Dezenz vollends ganz unmöglich, die Menschheit in ihrer Wahrheit zu zeichnen. Die Dezenz verfälscht überall, auch wenn sie an ihrer rechten Stelle ist, den Ausdruck der Natur, und doch fordert diesen die Kunst unnachläßlich. Kaum können wir es einem französischen Trauerspielhelden glauben, daß er leidet, denn er läßt sich über seinen Gemütszustand heraus wie der ruhigste Mensch, und die unaufhörliche Rücksicht auf den Eindruck, den er auf andere macht, erlaubt ihm nie, der Natur in sich ihre Freiheit zu lassen. Die Könige, Prinzessinnen und Helden eines Corneille und Voltaire vergessen ihren Rang auch im heftigsten Leiden nie, und ziehen weit eher ihre Menschheit als ihre Würde aus. Sie gleichen den Königen und Kaisern in den alten Bilderbüchern, die sich mit samt der Krone zu Bette legen."

Doch hatten in Schillers Vorstellung deswegen die Griechen doch nicht alle Vorzüge auf ihrer

Seite. Der „Cid" des Corneille dünkt ihn durch den so ergreifenden Konflikt zwischen Liebe und Ehre, geradezu das „Meisterstück der tragischen Bühne". Gegenüber der hier waltenden Selbstbestimmung, wenn auch durch einen konventionellen Ehrbegriff eingeschränkt, schien ihm das blindwaltende Schicksal, wie es die Tragödien der alten Griechen beherrscht, ein schwerwiegender Mißstand.

> „Dies ist es, was uns auch in den vortrefflichsten Stücken der griechischen Bühne etwas zu wünschen übrig läßt, weil in allen diesen Stücken zuletzt an die Notwendigkeit appelliert wird, und für unsere vernunftfordernde Vernunft immer ein ungelöster Knoten zurückbleibt."

Diese Betrachtung Schillers ist um so beachtenswerter, als er gerade der „Schicksalsidee", wie sie ihm in den altgriechischen Tragödien begegnete, in seinen eigenen Dramen mehr und mehr Raum geben wird. Es wird in ihm Bedenken erregen, daß Wallenstein seinen Untergang zu sehr durch Selbstverschuldung herbeiführt; er wird sich nicht eher zufrieden geben, als bis er, wie er selbst im Prolog hervorhebt, die größere Hälfte seiner Schuld den „unglücklichen Gestirnen" zugewälzt. Bis er in seiner „Braut von Messina" gradewegs an eine Fatalistik anknüpft, wie sie die ungeheuerliche Fabel des Ödipus ihm an die Hand geben wird.

e) Kritik Shakespeare's.

Von diesem Gesichtspunkte aus bemängelte Schiller an Shakespeares „Lear", daß, wie er meinte, der „kindische Alte" seine Krone so leichtsinnig hingibt, und seine Liebe so unverständig unter seinen Töchtern

verteilt: durch solchen Unverstand bringe er sich um ein gut Teil unseres Mitgefühls. Gewiß — wenn es aus bloßem Unverstand geschieht! Wie aber, wenn Lear sich der königlichen Macht begibt und die Liebe seiner Töchter auf die Probe stellt, nur weil er — dank dem gesunden Kerne seiner Kraftnatur — die Übermenschlichkeit, wie sie seine Königsmacht mit sich brachte, übersatt hat und dem übermächtigen Drange in seiner Brust nachgibt, nur um Mensch zu sein wie ein Anderer? Stellt er dies so ungeschickt an, so doch nur weil er zur Zeit noch Natur von Unnatur, Lüge von Wahrheit, Schein von Sein, nicht zu unterscheiden weiß! Besteht nicht der Zweck des Dramas, dessen Inhalt eben darin, daß er die innere Umkehr erlebt, die ihm dies ermöglicht? Wäre dies Schillern zureichend klar gewesen, wäre er selbst der Letzte gewesen, des alten Lear Abdankung aus solchen Beweggründen als „kindisch" und „leichtsinnig" zu brandmarken, wie dies freilich bis auf den heutigen Tag nur zu oft geschieht.

Auch an Shakespeares Macbeth fand Schiller, so übermächtig dieser es ihm antat, auszusetzen, daß er sein Verhängnis zu sehr durch eigene Verschuldung herbeiführe. Bei dem Gedanken an seinen Wallenstein wird es ihn in etwas trösten, daß wenn selbst der große Brite sich einen solchen Fehler zuschulden kommen lasse, der gleiche Fehler ihm nicht allzu streng angerechnet zu werden brauche. In der Tat ist Macbeths Handlungsweise eine so empörende, daß uns keine Strafe hart genug erscheint. Weit davon entfernt, mit ihm Mitleid zu empfinden, entlocken uns solches vielmehr seine Opfer; dem Dichter verargen wir höchstens, daß er noch so

glimpflich mit ihm verfährt; obgleich Shakespeare ihm die Höllenqualen in der eigenen Brust nicht spart. Er hat auch zweifellos ihm seine Lady an die Seite gestellt, deren Ehrgeiz ihm die Untat abringt, und die damit den größeren Teil der Schuld auf sich ladet, um sein Tun und Lassen — erträglicher zu machen. Das Mißliche, was Schiller empfand, dürfte darauf zurückzuführen sein, daß wir in Macbeth einen Mörder vor uns haben, der aus bloßem Ehrgeiz seinen König und Wohltäter, während dieser sich seinem Obdach anvertraut, eigenhändig abschlachtet, um sich, im Gefolge dieser ungeheuerlichen Untat, zu einem wahren „Bluthunde" auszuwachsen! Ein derartiger Mörder schändet die Natur und die Menschheit in dem Maße, daß er aus der menschlichen Gemeinschaft ausscheidet, zu einem Unmenschen wird. Ein solcher „Verbrecher" kann keinen „Helden" abgeben, dessen Tragik unser Mitgefühl auslöst. Über diese elementare Klippe vermag selbst die souveräne Kunst eines Shakespeare nicht hinwegzukommen: gehört sein Macbeth zu den „eindrucksvollsten" seiner Tragödien, so ist es aber auch diejenige, welche am wenigsten — läutert und erhebt.

Beachtenswert ist, daß Schiller die Lady, infolge ihres entscheidenden Anteils an der Untat Macbeths und damit am ganzen Verlaufe der Handlung, als einen absoluten „Bösewicht" auffaßt: ähnlich wie den Jago im Othello und seinen eigenen Franz Moor. Vermag der tragische Dichter ohne einen solchen nicht auszukommen, so erleide sein Werk, mag es sonst noch so ein Meisterwerk sein, bedenklichen Abbruch.

An Stelle des Fatalismus und des Eingreifens der Götter der alten Griechen wollte Schiller die zwingende Macht der Umstände setzen, ohne dadurch die Selbstbestimmung des Einzelnen auszuscheiden und ihm eine entsprechende Verantwortung aufzuladen. Daß dies sein Ideal in den Meisterwerken des englischen Dichterkönigs verwirklicht erscheint, ist ihm zur Zeit, da er sich mit solcher Begeisterung dem Studium der alten Griechen hinzugeben begonnen hatte und dabei der Ansicht war, daß Goethe sie mit seiner Iphigenie auf ihrem eigenen Gebiete übertroffen habe, offenbar entgangen.

Shakespeare war ihm, wie schon die so ausgesprochene Billigung von Goethes Abrücken und Zuwendung zum „regelmäßigen" Drama deutlich bekundete, auch durch seine „Unregelmäßigkeit" anstößig geworden. Er verwarf nach wie vor diejenigen, die, in ihrer Schwäche der Natur gegenüber, ihre Zuflucht zur Regel genommen hätten.

> „Kann sich der entnervte Weichling nicht aufrichten zu dem Großen der Natur; so muß die Natur zu seiner kleinen Fassungskraft heruntersteigen. Ihre kühnen Formen muß sie mit künstlichen vertauschen, die ihr fremd, aber seinem verzärtelten Sinne Bedürfnis sind. Ihren Willen muß sie seinem eisernen Joch unterwerfen, und in die Fesseln mathematischer Regelmäßigkeit sich schmiegen."

So entstanden die französischen Gärten mit ihren gradlinigen und beschnittenen Baumgängen, nach Versailler Muster. So ihre klassischen Bühnenwerke. Dieser französische Geschmack sei zwar fast allgemein dem englischen gewichen, aber ohne dadurch dem wahren Geschmack merklich näher zu kommen.

„Die Gartenkunst und die dramatische Dichtkunst haben in neuern Zeiten ziemlich dasselbe Schicksal, und zwar bei denselben Nationen, gehabt. Dieselbe Tyrannei der Regel in den französischen Gärten und in den französischen Tragödien; dieselbe bunte und wilde Regellosigkeit in den Parks der Engländer und in ihrem Shakespeare; und so wie der deutsche Geschmack von jeher das Gesetz von den Ausländern empfangen, so mußte er auch in diesem Stück zwischen jenen beiden Extremen hin und her schwanken.

Letzteres war offenbar Schillers eigener Fall, wie er in seinem Don Carlos so greifbar zum Ausdruck gekommen war, da er zugleich dem Vorbilde des großen Briten und der französischen Klassiker gerecht zu werden versucht hatte. Jetzt war das Muster der altgriechischen Tragödien hinzugekommen. Da erschien ihm Shakespeare — wild und regellos, wie die Engländer, die in seine Fußtapfen getreten waren, durchweg. So wenig hatte er ihn noch in seiner Ganzheit, seiner künstlerischen Kultur, erfaßt.

---

f) Anschluß an Goethe.

Auch der innige Geistesaustausch mit Goethe, wie er Mitte der 90er Jahre einsetzt, brachte Schillern den Griechen immer näher und dabei von Shakespeare weiter ab. Waren es doch die Tage, da Goethe kein höheres Ziel kannte, als ein — Homeride zu werden, da er selbst sein kerndeutsches, bürgerliches Epos in griechische Versmaße brachte! Die Anpassung an Goethen drohte zudem,

ihn ins epische Fahrwasser zu locken. Indes der ihm so tief innewohnende Tragiker regte sich allgemach wieder so übermächtig, daß er sich immer mehr überzeugte: daß die Tragödie nun einmal sein eigenstes Feld sein und bleiben müsse.

Damit erkannte und markierte er zugleich das Unterschiedliche zwischen seiner Dichternatur und der Goethes. Zwischen ihnen trat eine klar und scharf abgezweigte Arbeitsteilung ein, wodurch ihr Zusammenarbeiten und ihr beiderseitiges Sich-Ausleben innerhalb ihrer Sphäre aufs höchste gefördert wurde. Selbst als sich Goethe wieder seinem Faust zuwendet und dies mit dem Bestreben: ihn möglichst bühnenmäßig zu machen, den „Brettern" näher zu bringen, werden sie sich nicht ins Gehege kommen. Waren sie doch beide darüber einig, daß Goethe nun einmal kein Bühnendichter, zumal kein Tragiker sei. Sie haben sich darüber in ihrem Briefwechsel klar genug ausgesprochen.

Schiller setzte (Dez. 1797) die ganze Kraft an seinen Wallenstein, er seufzte dabei darob, daß „das pathologische Interesse der Natur an einer solchen Dichterarbeit" für ihn, bei seiner Kränklichkeit, viel Angreifendes habe, so daß ein glücklicher Schöpfertag nur zu viele der Erschlaffung im Gefolge habe. Goethe entgegnete:

> „Ich kann mir den Zustand ihres Arbeitens recht gut denken. Ohne ein lebhaftes pathologisches Interesse ist es auch mir niemals gelungen, irgend eine tragische Situation zu bearbeiten und ich habe sie daher lieber vermieden als aufgesucht. Sollte es wohl auch einer von den Vorzügen der Alten gewesen sein, daß das höchste Pathetische auch nur ästhetisches Spiel

bei ihnen gewesen wäre, da bei uns die Naturwahrheit mitwirken muß, um ein solches Werk hervorzubringen? Ich kenne mich zwar nicht selbst genug, um zu wissen, ob ich eine wahre Tragödie schreiben könnte; ich erschrecke aber bloß vor dem Unternehmen, und bin beinahe überzeugt, daß ich mich durch den bloßen Versuch zerstören könnte."

Worauf Schiller (Jena d. 12. Dez. 97):

Sollte es wirklich an dem sein, daß die Tragödie, ihrer pathetischen Gewalt wegen, Ihrer Natur nicht zusagte? In allen Ihren Dichtungen finde ich die ganze tragische Gewalt und Tiefe, wie sie zu einem vollkommenen Trauerspiel hinreichen würde; im Wilhelm Meister liegt, was die Empfindung betrifft, mehr als eine Tragödie; ich glaube, daß bloß die strenge gerade Linie, nach welcher der tragische Poet fortschreiten muß, Ihrer Natur nicht zusagt, die sich überall mit einer freieren Gemütlichkeit äußern will. Alsdann glaube ich auch, eine gewisse Berechnung auf den Zuschauer, von der sich der tragische Poet nicht dispensieren kann, der Hinblick auf einen Zweck, der äußere Eindruck, der bei dieser Dichtungsart nicht ganz verlassen wird, geniert Sie, und vielleicht sind Sie gerade nur deswegen weniger zum Tragödiendichter geeignet, weil Sie so ganz zum Dichter in seiner generischen Bedeutung erschaffen sind. Wenigstens finde ich an Ihnen alle *poetischen* Eigenschaften des Tragödiendichters im reichlichsten Maße, und wenn Sie wirklich dadurch keine ganz wahre Tragödie sollten schreiben können, so müßte der Grund in den nicht — poetischen Erfordernissen liegen."

Mit dieser Analyse von Goethes dichterischer Wesenart im Verhältnis zur Bühne traf Schiller offenbar ins Schwarze. War es nicht eben dies, was bedingte, daß Goethe Shakespearen in seiner Eigenart als Bühnendichter so unzureichend zu fassen

verstanden hat? Wie fest indes er auf die alten Griechen eingeschworen war — sobald er sich wieder seinem Faust zuwandte, und das geschah eben in diesen Tagen, trat er, wie wir gesehen haben, mit dem Will of Will's von neuem in engsten Kontakt. Nicht anders wird es vollends Schillern ergehen, da er sich mit seinem Wallenstein trägt.

11. Wieder bei Shakespeare.

Hatte das Studium der alten Griechen Schillern zunächst vom großen Briten weggeführt, so führte es schließlich auch wieder zu ihm zurück. Die Poetik des Aristoteles wirkte das Wunder. Als Goethe diese (1797) nach dreißig Jahren wieder las und erst jetzt verstand und sie an Schiller, der sie noch gar nicht gelesen hatte, weitergab, konnte sich dieser nicht genug darüber verwundern, wie ungeheuer die so oft angerufene Abhandlung zugleich von den Franzosen und deren Nachbetern und von den Wildlingen nach englischem Muster mißverstanden worden war.

Wie schrieb er doch an Goethe? Für alle, die entweder an der äußern Form sklavisch hängen, oder die über alle Form sich hinwegsetzen, sei Aristoteles ein wahrer Höllenrichter. Kein Wunder, wenn die französischen Ausleger und Poeten und Kritiker sich immer vor ihm gefürchtet hätten, wie die Jungen vor dem Stecken. „Shakespeare, so viel er gegen ihn wirklich sündigte, würde er weit besser mit ihm ausgekommen sein, als die ganze französische Tragödie."

So am 5. Mai 97. Sechs Monate später, unterm 28. November des gleichen Jahres, schreibt er abermals an Goethe:

„Ich las in diesen Tagen die Shakespearischen Stücke, die den Krieg der zwei Rosen abhandeln, und

bin nun nach Beendigung Richards III. mit einem wahren Staunen erfüllt. Es ist dieses letzte Stück eine der erhabensten Tragödien, die ich kenne, und ich wüßte in diesem Augenblick nicht, ob selbst ein Shakespearisches ihm den Rang streitig machen kann. Die großen Schicksale, angesponnen in den vorhergehenden Stücken, sind darin auf eine wahrhaft große Weise geendiget, und nach der erhabensten Idee stellen sie sich nebeneinander. Daß der Stoff schon alles Weichliche, Schmelzende, Weinerliche ausschließt, kommt dieser hohen Wirkung sehr zu statten; alles ist energisch darin und groß, nichts Gemeinmenschliches stört die rein ästhetische Rührung, und es ist gleichsam die reine Form des Tragischfurchtbaren, was man genießt. Eine hohe Nemesis wandelt durch das Stück, in allen Gestalten, man kommt nicht aus dieser Empfindung heraus, von Anfang bis zu Ende. Zu bewundern ist's, wie der Dichter dem unbehilflichen Stoffe immer die poetische Ausbeute abzugewinnen wußte, und wie geschickt er das repräsentiert, was sich nicht repräsentieren läßt, ich meine die Kunst Symbole zu gebrauchen, wo die Natur nicht kann dargestellt werden. Kein Shakespearisches Stück hat mich so sehr an die griechische Tragödie erinnert."

Damit war die Brücke vom großen Briten zu den alten Griechen hinüber glücklich geschlagen. Doch nicht ohne Vorbehalt. Shakespeares Bühnenstücke blieben in der Vorstellung Schillers doch immer zu lose gebunden, zu wenig „regelrecht", als daß sie nicht erst für die hergebrachte Bühne zugestutzt werden mußten. Wenn er sich für die Aufführung seiner 8 Historien, womöglich in einer Folge begeisterte, so nicht ohne diesen Vorbehalt, was vollends Goethen unerläßlich schien.

Die drei Teile Heinrichs VI. und Richard III., die Dramatisierung des furchtbaren, ein volles Menschenalter hindurch wütenden Bürgerkrieges der weißen

und roten Rose, mußten ihn zur Zeit um so eindrucksvoller packen, als er mit seinem Wallenstein einen ähnlichen Wurf zu wagen im Begriffe war. Die neu gewonnene Fühlung mit dem großen Briten sollte dem Wallenstein nicht wenig zugute kommen. Nicht nur als Vorbild für Schillern selbst, — auch als Anbahner seiner Bühnenwerke bei ihrer Aufführung, dem Publikum gegenüber. Hat Schiller nicht seine vernichtenden Distichen, welche die Pfuscherei und Alltäglichkeit von der Bühne verscheuchen helfen sollten, „Shakespeares Schatten" überschrieben? nicht ihn selbst, ähnlich wie seinerzeit der junge Goethe in „Götter, Helden und Wieland" als „Herkules" in die Schranke gerufen? Nichts schien ihm für den Tiefstand der Bühne bezeichnender, als daß des großen Briten „geharnischter Geist" kaum einmal im Jahre über die Bretter schreite. —

Es waren die Tage, da er mit A. W. Schlegel selbst Shakespeare las.

12. Wallenstein.

a) Die Grundzüge.

Schillers Wallenstein ist eine Schwergeburt gewesen. Volle acht Jahre, von 1791—99, hat er sich mit ihm getragen. Ohne die unabläßige Anspornung durch Goethe, der schließlich eine Husareneskorte abfertigte, um das Manuskript einzufordern, wäre er vielleicht nie zum Abschluß gekommen. So viele Umwandlungen hat die Dichtung im Laufe der Jahre erfahren. So schwer ist es Schillern geworden, sich aus der Geschichtsschreibung heraus wieder zur Dichtung aufzuschwingen. Dazu kam seine gereifte Einsicht und erhöhte Auffassung der Dichtkunst und strengere künstlerische Auffassung. Nicht ohne Zagen ging er an das Wagnis. So schreibt er, da er sich wieder an den Plan zum Wallenstein macht, unterm 4. Sept. 94, an Körner:

> „Vor dieser Arbeit ist mir ordentlich angst und bange, denn ich glaube mit jedem Tag mehr zu finden, daß ich eigentlich nichts weniger vorstellen kann, als einen Dichter, und daß höchstens da, wo ich philosophieren will, der poetische Geist mich überrascht. — — — Was ich je im Dramatischen zur Welt gebracht, ist nicht sehr geschickt, mir Mut zu machen, und ein Machwerk wie der Carlos ekelt mich nunmehr an, wie sehr gern ich es auch jener Epoche meines Geistes zu verzeihen geneigt bin. — Im eigentlichen Sinn des Wortes betrete ich eine mir ganz unbekannte, wenigstens unversuchte Bahn, denn im Poetischen habe ich seit 3, 4 Jahren einen völlig neuen Menschen angezogen."

Diese pessimistische Beurteilung seiner Dichterkraft hatte offenbar auch seine Isolierung gezeitigt. Erst durch die enge Fühlung, die er mit Goethen gewann, ist er darüber hinweggekommen. Hat ihm Goethe bezeugt, daß er ihn erst wieder zum Dichter gemacht habe, so gilt das Gleiche nicht weniger von Goethes Einwirkung auf ihn.

Die Entmutigung, die Schiller nach dem mühsamen Abschluß des Don Carlos überkommen hatte, war, wie wir uns erinnern, nicht nur dadurch bedingt, daß er sich während der Ausgestaltung des im Geiste des großen Briten konzepierten Werkes überzeugt hatte, diesen niemals erreichen zu können, — er war zudem nur zu lebhaft gewahr geworden, wie sehr es ihm an zureichender Unmittelbarkeit und Fülle der Anschauung des Reellen und damit an Lebenswahrheit fehle. Bevor er sich wieder an ein historisches Drama großen Stiles wagte, wollte er ganz anders festen Boden unter den Füßen haben. Diesen hoffte er am sichersten zu gewinnen, indem er sich in Geschichts-Erforschung und Darstellung vertiefte. Es sollte ihm nicht wieder begegnen, daß er nachträglich erkannte, wie unzureichend seine historische Kenntnis und Anschauung gewesen sei. Wie ihn sein Don Carlos auf die Geschichte des Abfalls der Niederlande geführt hatte, so führte ihn das Studium des 30jährigen Krieges auf — Wallenstein zu.

Wovor er sich am meisten scheute, war der Enthusiasmus, wie ihn sein Idealismus im Gefolge hatte, der ihn immer wieder von der Realität der Dinge in die gestaltlose Leere ätherischer Atmosphäre zu entführen drohte. Diesen Enthusiasmus, der Schillers eigenste Natur ausmachte, hatte der

Historiker nicht verleugnet: ist doch die Darstellung des Abfalls der Niederlande ein hohes Lied auf die Freiheit. Auch der blutige Wirrwarr des 30jährigen Krieges fesselte ihn letzten Endes dadurch, daß er in demselben ein ähnliches Ringen nach Geistes- und Gewissensfreiheit zu erkennen meinte. War doch die Losung: römische Knechtschaft oder protestantische Freiheit! Ein heiliges römisches Reich deutscher Nation, von Papstes Gnaden oder ein auf sich selbst gestellter deutscher Nationalstaat! Das alles kam in den leitenden Persönlichkeiten indes keineswegs rein zum Ausdruck. Obsiegte Gustav Adolf, der Vorkämpfer des Protestantismus, so gelangte Deutschland unter schwedische Herrschaft; obsiegte der Kaiser, so triumphierte nicht nur Rom, sondern zugleich der Spanier!

In diesem Ringen gelangte der Kaiser in solche Not, daß er sich nicht anders zu helfen wußte, als indem er Wallenstein ein Heer auf eigene Faust anwerben ließ. Wohl hatte er, als dieser übermächtig zu werden drohte, ihn auf dem Reichstage zu Regensburg entlassen; indes nur um, als der Schwedenkönig heranstürmte, sich seinen Bedingungen um so schrankenloser zu fügen. Wallenstein vermochte jedoch der Schweden nicht Herr zu werden und begann, indem er mit diesen und den lutherischen Sachsen eine Verständigung suchte, auch in der Politik seine eigenen Wege zu gehen. Gelang es ihm, den Frieden anzubahnen und damit zugleich religiöse Duldung, die Römlinge mit ihrer spanischen Soldateska fernzuhalten, so konnte er, und wenn er nebenbei die böhmische Königskrone für sich eroberte, geradezu als der Retter Deutschlands erscheinen. Als

solchen hat ihn Schiller zu fassen gesucht. Dadurch gewann er für ihn ein erhöhtes Interesse.

Dies kommt im Drama, wenn auch nur sporadisch, greifbar genug zum Ausdruck. Man denke nur an Wallensteins Auslassung gegen die Gefreiten, seine „Pappenheimer", die aus seinem eigenen Munde hören wollen, wo er hinaus will. Der Ölzweig des Friedens sei die „wohlverdiente Zierde *seines* Hauptes." Dem Schweden und dem Österreicher gleicherweise furchtbar, will er als „Mann des Schicksals", den wirren Knoten mit dem Schwerte durchhauen —

„Europens Schicksal in den Händen tragen,
Und der erfreuten Welt aus unsern Tagen
Dem *Frieden* schön bekränzt entgegen sehen."

Gar wenn er am Schlusse dem lutherischen Bürgermeister von Eger zur Beruhigung, prophetisch zuruft:

„Zwei Reiche (Österreich und Spanien) werden blutig untergehen,
Im Osten und im Westen, sag' ich euch,
Und nur der lutherische Glaub' wird bestehen."

Schwingt sich Wallenstein da nicht geradeswegs zum Blutzeugen für protestantische Freiheit und den deutschen Nationalstaat auf?

Indes — Wallenstein durfte kein zweiter Don Carlos werden! Und so auch nicht zum unmittelbaren Träger der Schillerschen Weltanschauung und Ideen. Im Gegenteil: wenn er ihn, den so ausgesprochenen *Realisten*, zum Helden seines Dramas ausersah, so geschah es nicht zum wenigsten, um sich zu größtmöglichster Gegenständlichkeit und

Selbstverleugnung zu zwingen. Je weniger er für ihn Sympathie empfand, je ferner es ihm lag, sich mit ihm zu identifizieren, um so genehmer wurde er ihm. Und so hat er die religions-freiheitlichen Regungen in ihm, im Verlaufe der Ausarbeitung, immer mehr in den Hintergrund gedrängt, bis es sich schließlich nur noch darum zu handeln scheint, ob Wallensteins persönliches Interesse ihn bestimmt, dem Kaiser treu und gehorsam zu bleiben oder sich gegen ihn aufzulehnen und von ihm abzufallen. Immer unzweideutiger entpuppt er sich als Einen, der vor allem auf seinen persönlichen Vorteil bedacht ist.

Das gilt auch von den meisten seiner Gefährten, welche durch ihn und mit ihm emporgekommen, zwischen der Anhänglichkeit an den Kaiser und an ihm hin und her schwanken, bis er dem Ränkespiel jenes Octavio Piccolomini erliegt, dem er wie keinem anderen Vertrauen entgegengebracht hatte. Damit erfüllt sich sein Verhängnis als das eines selbstsüchtigen Realisten.

Dies Ineinanderspiel ausschließlich auf sich selbst Bedachter war indes zu wenig des Idealisten Schillers Fall, als daß er es dabei hätte bewenden lassen. Je stärker er den kurzsichtigen Realismus der Selbstsucht hervorkehrte, je mehr er diesem freien Lauf ließ, um so unwiderstehlicher regte sich in ihm der Drang, ihm sein Gegenstück entgegen zu setzen. Zudem war er sehr darauf bedacht, dem politischen Konflikt möglichst viel rein menschliche Momente beizumischen, die allein zureichendes Mitgefühl zu wecken vermögen. Auch mußte in Wallenstein selbst, sollte er Teilnahme wecken, eine edlere menschliche Seite

anklingen. So kam zu der „Historie" das Liebespaar Max und Thekla, das in seiner schwärmerischen Leidenschaft die Kreise der berechnenden Verstandesmenschen so jählings durchkreuzt und durchbricht. Der so verschlagene heimtückische Octavio Piccolomini, der „sein ganzes Leben lang sich abgequält, sein altes Grafenhaus zu fürsten" — bringt seinen Stammhalter in unauflöslichen Konflikt, so daß er sich in den Tod stürzt. Wallensteins einzige Tochter, die Erbin seiner erträumten Kronen, zieht sich ins Kloster zurück. So wird der berechnende Ehrgeiz beider Überklugen kläglich zuschanden.

Man versteht, wie Schiller mit allem Nachdruck betont hat, einen wie wesentlichen Bestandteil der Wallenstein-Tragödie Max und Thekla ausmachen. Trotzdem wirken sie — mit dem breiten Raum, der ihrer Liebesgeschichte eingeräumt worden — wie ein „hors d'œuvre" — eine Zutat, die dem eigentlichen Gegenstande der Tragödie nicht innewohnte. Schiller selbst schreibt darüber an Goethe (9. Novbr. 98):

> „Ich bin seit gestern endlich an den poetisch wichtigsten Teil des Wallenstein gegangen, der der Liebe gewidmet ist, und sich, seiner frei menschlichen Natur nach, von dem geschäftigen Wesen der übrigen Staatsaktionen völlig trennt, ja demselben dem Geist nach *entgegensetzt*. Nun erst, da ich diesen letzteren die mir mögliche Gestalt gegeben, kann ich mir ihn aus dem Sinne schlagen und eine ganz *verschiedne* Stimmung in mir aufkommen lassen; und ich werde einige Zeit damit zuzubringen haben, ihn wirklich zu vergessen. Was ich nun am meisten zu fürchten habe, ist, daß das überwiegende menschliche Interesse dieser großen Episode an der schon feststehenden Handlung leicht etwas verrücken möchte: denn ihrer Natur nach gebührt ihr die Herrschaft, und je

mehr mir die Ausführung derselben gelingen sollte, desto mehr möchte die übrige Handlung dabei ins Gedränge kommen. Denn es ist weit schwerer, ein Interesse für das Gefühl, als eins für den Verstand aufzugeben."

Was hieß das anderes, als seinen ursprünglichen Vorsatz: streng innerhalb des Realen und Folgerechten zu beharren und seinen idealistischen Enthusiasmus zu zügeln, und damit sein Ich möglichst aus dem Spiele zu lassen, preisgeben? Wo blieb die Einheit und Geschlossenheit der Dichtung, wenn er die Staatsaktion, die sie zum Inhalte hatte, mit der Wallenstein selbst steht und fällt, sich aus dem Sinne schlagen wollte, um einen ganz entgegengesetzten Geist walten, eine ganz verschiedene Stimmung aufkommen zu lassen? Fürchtete er nicht selbst, dadurch die übrige Handlung so ins Gedränge zu bringen, daß das Interesse an dieser zu ersterben drohte? Die sentimentale, in Gefühls-Überschwang ausartende Tonart der Liebesszenen stimmt nicht zu der gelassenen Tonart des Übrigen. Über diese Inkongruenz hilft kein Gedankenreichtum, keine Formschönheit, keine noch so getragene Rhetorik hinweg.

---

b) Das Epische.

Zur Klippe, die dadurch erstand, daß Schiller, trotz seines bestimmten Vorsatzes, seinen Drang nach „Enthusiasmus" nicht zu zügeln vermochte, kam die Schwierigkeit, aus der epischen Form heraus, wie sie die Geschichtsschreibung mit sich gebracht

hatte, sich wieder in die dramatische zu finden; vollends bei der so verwickelten, breitverzweigten historischen Begebenheit, die er zum Gegenstande gewählt hatte!

Der „Wallenstein", wie er ihn schließlich fixiert hat, ist nicht sowohl eine Trilogie oder ein aus drei gleichwertigen, organisch gegliederten Teilen bestehendes Drama, als vielmehr ein zu weitläufig angelegtes, das aus den Fugen gegangen ist.

Das „Lager", wie es Schiller kurzweg überschrieben hat, ist nicht nur ein für sich bestehendes Vorspiel, sondern zudem seiner Form nach rein *episch*, ohne eine Spur von fortschreitender Handlung, — die Veranschaulichung eines *Zustandes*, ein lebendes Bild, oder wie Schiller selbst im Prolog betont, nur eine „Reihe von Gemälden". Sein Zauber liegt in der taufrischen Morgenstimmung, die es beherrscht; man fühlt, mit welcher souveränen Freudigkeit Schiller nach so langer Pause und Sammlung sich wieder seinem innersten Berufe, seinem dramatischen Genius anvertraut hat, wie hoffnungsfroh er Morgenluft witternd mit schwellenden Segeln dahinfährt.

„Wohl auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd,
Ins Feld, in die Freiheit gezogen.
— — — — — — — — — — —
Drum frisch, Kameraden, den Rappen gezäumt,
Die Brust im Gefechte gelüftet.
Die Jugend brauset, das Leben schäumt,
Frisch auf! *eh' der Geist noch verdüftet.*
Und setzet ihr nicht das Leben ein,
Nie wird euch das Leben gewonnen sein."

So bließ Schiller in die Fanfare, da er sich selbst wieder auf *sein* Schlachtroß, seinen Pegasus

schwang, um frisch in den Kampf zu ziehen. Wie voll und freudig setzt er ein! Wie fühlt er sich wieder in seinem Elemente! Wenn diese „epische" Ouvertüre wenigstens der Stimmung der Tragödie entspräche, die sie einleiten soll! Die Kriegsfreudigkeit, wie sie das Lager durchzieht, aber wird schon in den „Piccolomini" durch ein Ränkespiel ausgetrieben, das nicht bloß der Lage, sondern auch der Wesenart Wallensteins nur zu sehr entspricht und derart allerdings auf das unentrinnbare Verhängnis zuführt, dem er erliegen wird.

Doch auch die „Piccolomini" kommen, trotz ihrer 5 Aufzüge! über die Exposition nicht hinaus und erschöpfen diese nicht einmal. Auch ihnen fehlt es so sehr an fortschreitender Handlung, daß sie eigentlich nur ein retardierendes Moment darstellen, wie es, nach der eigensten Definition Schillers, dem Epos ebenso ansteht, als es, in solcher Ausdehnung, dem Drama widerstrebt. Ist das Lager ein für sich bestehendes Vorspiel, so sind die „Piccolomini" (für die Schiller bezeichnenderweise auch keine technische rubrizierende Bezeichnung gefunden hat) ein „Zwischenspiel", das mit dem Endspiel in so losem Zusammenhange steht, daß es zur Not ganz fortfallen könnte, ohne dieses zu beeinträchtigen. Es greift in letzteres eher störend als fördernd hinüber und ermangelt seines eigenen Abschlusses. Schiller selbst schreibt (13. Okt. 98) an Iffland:

> „Dies Stück enthält die ganze Exposition des Wallenstein und hört da auf, wo der Knoten geschürzt ist."

Um einen notdürftigen Abschluß und den Übergang zu dem dritten Stücke zu gewinnen, plante er einen besonderen Epilog.

Beide Vor-Stücke, das „Lager" und die „Piccolomini", sind nur wie der Anlauf zur eigentlichen Tragödie, wie sie „Wallensteins Tod" darstellt. Schiller ist sich selbst so klar darüber gewesen, daß er das Ganze ein „dramatisches Gedicht" überschrieben hat und ausschließlich „Wallensteins Tod" als ein „Trauerspiel" bezeichnet. Erst hier ist er des Stoffes wirklich Herr geworden.

Auch daß er sich nachträglich für die regelrechte Jamben-Form entschloß (er hatte den Wallenstein erst in Prosa abzufassen begonnen), führte, indem der Vers ihn mit fortriß, in die Breite. Hören wir ihn hierüber abermals selbst.

> „Es ist mir fast zu arg," heißt es am 1. Dez. 97 in einem Schreiben an Goethe, „wie der Wallenstein mir anschwillt, besonders jetzt, da die Jamben, obgleich sie den Ausdruck verkürzen, eine poetische Gemütlichkeit unterhalten, die einen ins Breite treibt. Sie werden beurteilen, ob ich kürzer sein sollte oder könnte. Mein erster Akt ist so groß, daß ich die drei ersten Akte Ihrer Iphigenia hineinlegen kann, ohne ihn ganz auszufüllen; freilich sind die hintern Akte viel kürzer. Die Exposition verlangt Extensität, so wie die fortschreitende Handlung von selbst auf Intensität leitet."

Köstlich ist, wie sich Schiller diese seine Ausschweifung ins Epische durch den so regen, innigen Umgang mit Goethen zu erklären sucht.

> „Es kommt mir vor, als ob mich ein gewisser epischer Geist angewandelt habe, aus der Macht Ihrer unmittelbaren Einwirkungen zu erklären sein mag."

Er wollte sich indes damit als Dramatiker noch nicht geschlagen geben: er glaube deswegen nicht, beruhigt er sich und Freund Goethe zugleich, daß dieser „epische Geist", der ihn so zur Unzeit überkommen, dem Dramatischen schade! Er sei vielmehr vielleicht das einzige Mittel, dem „prosaischen Stoff" seines Wallenstein eine „poetische Natur" zu geben! Und so hat er dieser „poetischen Gemütlichkeit" nur zu willig nachgegeben. Eben, da er nicht müde geworden war, mit Goethen den Unterschied zwischen Epos und Drama, sowie die daraus erwachsenden besonderen Forderungen beider Dichtungsarten, zu durchdenken, hat er bei der eigenen dichterischen Betätigung beide Gattungen so verhängnisvoll durcheinander gemengt. Ob ihm dies nicht begegnet ist, auch infolge seiner Zuwendung zu dem altgriechischen Theater, welches seinen ursprünglich epischen Nährboden und Charakter im Äschylus und auch noch im Sophokles so wenig verleugnen kann, und welches ihn vom Vorbilde Shakespeares abgeführt hat?

c) Das gräzisierende Moment.

Bei seiner Vertiefung in die altgriechische Tragödie hatte auf Schillern nichts nachhaltigeren Eindruck gemacht, als die Auffassung der Nemesis, des Verhängnisses, des zwingenden „Schicksals", gegen welches der Mensch vergeblich ankämpft, dem er, je mehr er sich dagegen auflehnt, nur um so unentrinnbarer erliegen muß. Eben hierin meinte er das Tragische zu erkennen. Dieses in möglichster Urwüchsigkeit und Geschlossenheit zur Darstellung zu

bringen, war das Ziel, dem er zustrebte. Den alten Götterglauben und die Orakelsprüche, welche dem griechischen Dichter zustatten kommen, konnte er indes nicht brauchen. Diese schienen ihm ein für allemal abgetan. Er suchte für seinen Wallenstein nach Ersatz und meinte diesen in der Astrologie, dem Glauben an die Sterndeutung gefunden zu haben. Indes hat Schiller diesen, ihm unsinnig dünkenden Sternglauben zunächst nicht ernsthaft genommen. Er verfiel sogar, im Gedanken an den hochmütigen Aberglauben, auf die „Fratze": fünf lateinische Worte mit F als Anfangsbuchstaben zu setzen, die Wallensteins Glauben an sich selbst wiederspiegeln sollten. Goethe hatte eine weit tiefere Auffassung der Astrologie und wünschte, schon aus der bühnentechnischen Erwägung heraus, daß die fünf F, und wenn man sie noch so groß mache, ihre Wirkung verfehlen müßten, daß Schiller das astrologische Motiv vertiefe und durchgreifender verwende. Er schrieb ihm darüber (8. Dezember 98):

> „Der astrologische Aberglaube ruht auf dem dunklen Gefühl eines ungeheuren Weltganzen. Die Erfahrung spricht, daß die nächsten Gestirne einen entschiednen Einfluß auf Witterung, Vegetation usw. haben; man darf nur stufenweise immer aufwärts steigen und es läßt sich nicht sagen, wo diese Wirkung aufhört. Findet der Astrolog doch überall Störungen eines Gestirns durchs andere. Ist doch der Philosoph geneigt, ja genötigt, eine Wirkung auf das entfernteste anzunehmen; so darf der Mensch im Vorgefühl seiner selbst nur etwas weiter schreiten und diese Einwirkung aufs Sittliche, auf Glück und Unglück ausdehnen. Diesen und ähnlichen Wahn möchte ich nicht einmal Aberglauben nennen. Er liegt unserer Natur so nahe, ist so leidlich und läßlich als irgend ein Glaube."

Schiller vermochte hierauf nur zu erwidern:

„Es ist eine rechte Gottesgabe um einen weisen und sorgfältigen Freund. Das habe ich bei dieser Gelegenheit aufs Neue erfahren. Ihre Bemerkungen sind vollkommen richtig und Ihre Gründe überzeugend."

Schiller hat, indem er dem Winke Goethes folgte, die Astrologie so tiefsinnig, in so innigem Zusammenhange mit Wallensteins Psychologie gefaßt und zur Darstellung gebracht, daß sie zu einem organischen Bestandteil des Dramas geworden ist und diesem ein gut Teil seines dichterischen Reizes verleiht.

Für Schillers unbeirrbaren Rationalismus ist es indes ungemein bezeichnend, daß ihm trotzdem die Sterndeutekunst und der Glaube des Einzelnen an diese — eine „Fratze" blieb, die den auf sich selbst gestellten, sittlichen Menschen nicht in ihre Kreise ziehen darf. Das „Es stand in den Sternen geschrieben!" wenigstens so weit, als ein Sterblicher dies zu entziffern sich anmaßt, dient ihm nur dazu, Wallensteins maßloses Selbstgefühl zu kennzeichnen. Es ist sein Privatglaube oder Aberglaube, wie er seiner Wesenart entspricht. Schiller selbst wird in seiner Anschauung der Dinge und des Weltganges davon nicht berührt. Er hält es darin offenbar mit seinem Illo, der der Meinung ist: daß wenn es nur hier *unten* auf Erden glücklich steht, auch die rechten Sterne scheinen werden! Ruft Wallenstein selbst gegen Illo, um sein blindes Vertrauen in Octavio Piccolomini zu bekunden:

„Du wirst mir meinen Glauben nicht erschüttern,
Der auf die tiefste Wissenschaft sich baut.
Lügt *Er*, dann ist *die ganze Sternkunst Lüge*" —

so wird in diesem entscheidenden Augenblicke Illo gegen Wallenstein Recht behalten, die „ganze Sternkunst" sich, da Octavio tatsächlich der Verräter ist, als L ü g e erweisen.

Und doch verwertet Schiller die „Sternkunde" nicht ausschließlich zur Kennzeichnung Wallensteins, sie dient ihm mit dazu: den „Zufall" möglichst ausgeschaltet erscheinen zu lassen. Wie die Dinge liegen und Wallenstein beschaffen ist, m u ß sich alles ereignen, wie es sich ereignet. Das ist, was Schiller meint, wenn er, im Prolog, die größere Hälfte seiner Schuld den „Sternen" zuweist. Er läßt Wallenstein sich denn auch keineswegs nur durch die „Gestirne" leiten. Beruft dieser sich zur Rechtfertigung seines Glaubens an Octavio auf die Sterne, so beruht sein rückhaltloses Vertrauen in Octavio letzten Endes darauf, daß dieser an einem Schlachtentage den Schecken bestieg, der, wie ihm geträumt hatte, für Wallenstein verhängnisvoll werden sollte. Wie sollte derjenige, der sein Leben derart für ihn eingesetzt hatte, darauf sinnen, ihn zu verderben? Daß eine solche Anomalie und Felonie ihm undenkbar, ist einer der Züge, die uns den sonst so selbstsüchtigen, finstern Sonderling menschlich näher bringen. Allerdings hat auch bei dieser seiner Erfahrung in bezug auf Octavios Ergebenheit sein Fatalismus mitgespielt: sollte doch der Erste, der ihm begegnete, ihm der treueste sein. Schon dadurch, daß Octavio dieser Erste war, hatte er Wallenstein zum voraus blindlings für sich eingenommen. Wenn Wallenstein jetzt, von Terzky und Illo aufgeklärt, in seiner blinden Zuversicht zu sich selber das geflügelte Wort ruft:

„Hab ich des Menschen Kern erst untersucht,
So weiß ich auch sein Wollen und sein Handeln" —

so bekundet er damit nur noch einmal seine durch maßlosen Hochmut bedingte Selbsttäuschung.

Indem Schiller derart Wallenstein sich zwar so pathetisch auf die Sterne berufen und doch aus anderen psychologischen Beweggründen heraus handeln läßt, er sich ausdrücklich dazu bekennt, daß der Mensch sein Schicksal in der eignen Brust trage, berührt er sich, obgleich er die Astrologie und Wallensteins Glauben an diese an die Stelle der Götter und der Orakel der alten Griechen hatte rücken wollen, weit mehr mit dem großen Briten als mit letzteren. Trotzdem blicken diese in seinem Wallenstein immer wieder durch. Das altgriechische Zeitalter dünkt ihn nun einmal das goldne Zeitalter der Dichtkunst, in das sich der „sentimentale" Dichter vergeblich zurücksehnt.

Nicht genug damit, daß die Sterne, welche Wallenstein leuchten, durchweg griechische Götternamen tragen — Thekla und Max, die in Liebesleidenschaft Aufgehenden, wissen darin Bescheid, wie es Wallenstein und sein alter Seni nicht besser vermögen. Selbst wenn sie allein sind und nur Liebe atmen, gehen sie in diesem Vorstellungskreise auf. Weiß doch Thekla, von Seni selbst in das Geheimnis eingeweiht, daß sowohl Saturnus, der trübgelbe Stern, wie Mars, mit dem roten Schein, in kriegerischer Rüstung, den Menschen wenig Glück bringen.

Doch eine schöne Frau stand ihm zur Seite,
Sanft schimmerte der Stern auf ihrem Haupt,
Das sei die Venus, das Gestirn der Freude.

Zur linken Hand erschien Merkur geflügelt.
Ganz in der Mitte glänzte silberhell
Ein heitrer Mann, mit einer Königsstirn,
Das sei der Jupiter, des Vaters Stern,
Und Mond und Sonne standen ihm zur Seite.

Worauf Max:

O! nimmer will ich seinen Glauben schelten
An die Gestirne, an der Geister Macht.
Nicht bloß der Stolz des Menschen füllt den Raum
Mit Geistern, mit geheimnisvollen Kräften,
Auch für ein liebend Herz ist die gemeine
Natur zu eng, und tiefere Bedeutung
Liegt in dem Märchen meiner Kinderjahre,
Als in der Wahrheit, die das Leben lehrt."

Dies dichterische Bekenntnis summiert Max, als hätte er Schillers „Götter Griechenlands" eben aus der Hand gelegt:

„Die alten Fabelwesen sind nicht mehr,
Das reizende Geschlecht ist ausgewandert;
Doch eine Sprache braucht das Herz, es bringt
Der alte Trieb die alten Normen wieder,
Und an dem Sternenhimmel gehn sie jetzt,
Die sonst im Leben freundlich mitgewandelt,
Dort winken sie dem Liebenden herab,
Und jedes Große bringt uns Jupiter
Noch diesen Tag, und Venus jedes Schöne."

Worauf Thekla, abschließend:

Wenn das die Sternenkunst ist, will ich froh
Zu diesem heitern Glauben mich bekennen.

Um — da sie das tragische Verhängnis zu ahnen beginnt, das ihr und Max beschieden ist, auch ihrer Verzweiflung mittels der griechischen Mythologie Ausdruck zu geben:

„Blindwütend schleudert selbst der Gott der Freude
Den Pechkranz in das brennende Gebäude!"

Noch mehr. Von den griechischen Tragödien hat Schiller keine tiefer erschüttert und zu größerer Bewunderung fortgerissen, als des Äschylus „Agamemnon", an dessen Übertragung er, wie erinnerlich, seine beste Kraft hatte setzen wollen. Unverkennbar hat ihn, wie anderweitig schon bemerkt worden, dieser beim Ausgang Wallensteins, in der eigentlichen Tragödie, vorgeschwebt. Sogar der „rote Teppich" von Wallensteins Schlafstube, in den seine Leiche gewickelt und fortgetragen wird, ist eine Reminiszenz aus einem Stücke des Vaters der klassischen Tragödie des alten Griechenlandes.

So unmittelbar ist die altgriechische Bühnendichtung Schillern bei der Ausgestaltung seines Wallenstein vorbildlich gewesen.

Darum aber der große Brite nicht weniger.

---

d) Shakespeare's Einwirkung.

So unmittelbar vorbildlich, wie bei Konzeption und Ausgestaltung der Räuber, von Fiesko und Kabale und Liebe, vollends des Don Carlos hat Schillern Shakespeare bei der Inangriffnahme des Wallenstein nicht vorgeschwebt. Er war dazu, wie wir sehen, zu sehr erfüllt von dem frischen Eindruck der altgriechischen Tragödie. Indes — schon der Entschluß, es wieder mit einer „Historie" zu versuchen, hat das Vorbild des großen Briten zur Voraussetzung. Vollends die Charakter-Tragödie großen Stils!

Indes scheint Schiller erst verhältnismäßig spät wieder zum Shakespeare gegriffen zu haben. Die

Auslassung über die erneute Lektüre der Drei Teile Heinrichs VI. und Richards III. liest sich, als hätte er die Shakespeareschen Historien seit Jahr und Tag nicht mehr vorgehabt und datiert aus dem Dezember 97, als er mit dem Wallenstein bald zu Rande zu kommen meinte. Er hat diese Lektüre daher erst in einem späteren Stadium der Dichtung nutzen können. Wenn er besonders bewunderte, wie Shakespeare das „Volk" darstellt, mittels einzelner typischer Gestalten die Massen zur Anschauung bringt, so hat er dies unverkennbar beherzigt, schon im „Lager", noch mehr im weiteren Verlauf des Stückes, da es ständig das Heer möglichst gegenwärtig zu halten galt, ohne sich auf Volksszenen einzulassen. Auch das Männlich-kriegerische, ohne sentimentalen Zusatz, wie es ihm aus den Historien des englischen Dichterkönigs so wohltuend entgegentönte, ist, trotz Max und Thekla, unverkennbar seinem Wallenstein zugute gekommen.

α) Julius Caesar.

Wallenstein selbst klingt an bestimmte Shakespearesche Gestalten nur leise an. Er selbst vergleicht sich gern mit Caesar. So wenn er sich Max Piccolomini gegenüber zu rechtfertigen sucht:

Was tu ich Schlimmres
Als jener Caesar tat, dess' Name noch
Bis heut' das Höchste in der Welt benennet?
Er führte wider Rom die Legionen,
Die Rom ihm zur Beschützung anvertraut.
Warf er das Schwert von sich, er war verloren,
Wie ich es wär', wenn ich entwaffnete.
Ich spüre was von seinem Geist,
Gib mir sein Glück, das andre will ich tragen.

Trotz aller erfahrenen Widrigkeiten gibt er bis zuletzt den Glauben an seinen Stern und an sein „Glück" nicht auf.

Wer nennt das Glück noch falsch? Mir war es treu,
Hob aus der Menschen Reihen mich heraus
Mit Liebe, durch des Lebens Stufen mich
Mit kraftvoll leichten Götterarmen tragend.
Nichts ist gemein in meines Schicksals Wegen.

Wobei Schiller allerdings mehr an sein eigenes Schicksal gedacht zu haben scheint, als an das seines Wallenstein.

An Caesars Geschick erinnert vor allem der Umstand, daß auch der Friedländer, auf der Höhe seiner Macht, mittels Verschwörung seiner Nächsten, meuchlings umgebracht wird. Insbesondere die Szene, da Wallenstein, ähnlich wie Caesar die Träume und Warnungen der Calpurnia, die Träume und Warnungen der Gräfin Terzky, seiner Schwester, in den Wind schlägt, klingt so vernehmbar an die entsprechende Szene in Shakespeares Julius Caesar an, daß man diese deutlich durchhört. Man vergleiche.

Calpurnia: Was meint Ihr, Caesar? Denkt
Ihr auszugehen?
Ihr müßt heut keinen Schritt von Hause weichen
— — — — — — — — — — —
Caesar, ich hielt auf Wunderzeichen nie,
Doch schrecken sie mich nun. Im Haus ist jemand,
Der außer dem, was wir gesehn, gehört,
Von Gräueln meldet, so die Wach' erblickt.
— — — — — — — — — — —
Kometen sieht man nicht, wenn Bettler sterben:
Der Himmel selbst flammt Fürstentod herab.
Caesar: Was kann vermieden werden,
Das sich zum Ziel die mächt'gen Götter setzten?

Der Starrhalſige, der nichts weniger begreift, als feige Furcht, bleibt zunächſt unerſchüttert. Auch als die Auguren warnen. Da gewinnt es Calpurnia über ihn, indem ſie ruft:

Ach, mein Gatte!
In Zuverſicht geht Eure Weisheit unter.
Geht heute doch nicht aus; nennt's *meine* Furcht,
Die Euch zu Hauſe hält, nicht Eure eigne.

Antonius ſoll in den Senat und melden, daß Caeſar unpaß ſei. Seiner Gattin zulieb will er daheim bleiben.

Da kommt indes Decius und der Kampf beginnt aufs neue. Zunächſt erklärt Caeſar, daheim bleiben zu wollen, nur weil dies ſein *Wille* ſei. Dem Senat müſſe das genügen. Schließlich läßt er ſich jedoch herbei, Decius den wahren Grund einzugeſtehen:

Calpurnia hier, mein Weib, hielt mich zu Haus.
Sie träumte dieſe Nacht, ſie ſäh' mein Bildnis,
Das wie ein Springbrunn klares Blut vergoß
Aus hundert Röhren; rüſt'ge Römer kamen,
Und tauchten lächelnd ihre Hände drein.
Dies legt ſie aus als Warnungen und Zeichen,
Und Unglück, das uns droht, und hat mich knieend
Gebeten, heute doch nicht auszugehen.

Decius legt indes den Traum als gute Vorbedeutung aus. Was ſoll der Senat, im Begriffe Caeſarn eine Krone anzubieten, dazu ſagen, wenn es heißt:

Verſchiebt die Sitzung bis auf andre Zeit,
Wann Caeſars Gattin beſſ're Träume hat.

Oder gar wenn man ſich zuflüſtert:

Seht, Caeſar fürchtet ſich!

Und Caesar beschließt doch zu gehen! Selbst der Wahrsager, der ihm unterwegs in den Weg tritt, wird von ihm unbeachtet gelassen. So erfüllt sich sein Verhängnis.

Die Rolle der Calpurnia im Julius Caesar spielt in Schillers Wallenstein die Gräfin Terzky.

Gräfin: Ich sah dich gestern Nacht mit deiner ersten
Gemahlin, reich geputzt, zu Tische sitzen —
Wallenstein: Das ist ein Traum erwünschter Vorbedeutung,
Denn jene Heirat stiftete mein Glück.
Gräfin: Und heute träumte mir, ich suchte dich
In diesem Zimmer auf — Wie ich hereintrat
So war's dein Zimmer nicht mehr, die Karthause
In Gitschin war's, die du gestiftet hast,
Und wo du willst, daß man dich hier begrabe.
Wallenstein: Dein Geist ist nun einmal damit beschäftigt.
Gräfin: Wie? Glaubst du nicht, daß eine Warnungsstimme
In Träumen vorbedeutend zu uns spricht?
Wallenstein: Dergleichen Stimmen gibt's — Es ist kein Zweifel!
Doch Warnungsstimmen möcht ich sie nicht nennen,
Die nur das Unvermeidliche verkünden.
Wie sich der Sonne Scheinbild in dem Dunstkreis
Malt, eh' sie kommt, so schreiten auch den großen
Geschicken ihre Geister schon voran,
Und in dem Heute wandelt schon das Morgen.
— — — — — — — — — — —
Gräfin: Sagt dir die inn're Ahnungsstimme nichts?
Wallenstein: Nichts. Sei ganz ruhig!
Gräfin (in düstres Nachsinnen verloren): Und ein andermal,
Als ich dir eilend nachging, liefst du vor mir
Durch einen langen Gang, durch weite Säle,
Es wollte gar nicht enden — Türen schlugen

Zusammen, krachend — keuchend folgt' ich, konnte
Dich nicht erreichen — plötzlich fühlt' ich mich
Von hinten angefaßt mit kalter Hand,
Du warst's, und küßtest mich, und über uns
Schien eine rote Decke sich zu legen —
Wallenstein: Das ist der rote Teppich meines Zimmers.
Gräfin (ihn betrachtend). Wenn's dahin sollte kommen — Wenn ich dich,
Der jetzt in Lebensfülle vor mir steht —
(Sie sinkt ihm weinend an die Brust).

Sie geht ab. Wallenstein geht blindlings seinem Verhängnis entgegen; genau wie bei Shakespeare Caesar.

β) Macbeth.

Doch hat der finster Brütende, ewig Unentschlossene, den nur die äußerste Notlage zu einem klaren Entschluß bringt, im übrigen mit dem römischen Imperator wenig genug gemein. Er erinnert darin mehr an — Macbeth, auf den übrigens Schiller selbst hingewiesen hat, wenn er meinte, daß auch dieser sein Schicksal überwiegend durch eigene Verschuldung herbeiführe. Auch Wallenstein wird ein Opfer seines zu hochfahrenden Ehrgeizes, indem er zum — Verbrechen greift, wozu ihn die Gräfin Terzky, ähnlich der Lady Macbeth, drängt und überredet.*) Ist er doch in seiner eigenen Auffassung, dadurch, daß er vom Kaiser, seinem Souverän und Auftraggeber, abfällt und sich zu

*) Wie unmittelbar Schillern dabei die Lady Macbeth vorschwebte, hat Albert Köster (Schiller als Dramaturg, 1891) treffend ins Licht gesetzt (S. 81/82), indem er beispielsweise Macbeth I, 7, 51 ff. mit den Versen in Wallensteins Tod 453 ff. in Vergleich zieht.

dessen Feinden schlägt, ein — Rebell, um nicht zu sagen Hochverräter, geworden. Nachdem einmal der verhängnisvolle Schritt geschehen war, er den Rubicon überschritten hatte, gab es kein Zurück mehr.

> Blut ist geflossen, Gordon. Nimmer kann
> Der Kaiser mir vergeben. Könnt' er's, ich,
> Ich könnte nimmer mir vergeben lassen.

Und so mag sich das unaufhaltsame Verhängnis erfüllen! Die Wogen der Nemesis schlagen über sein schuldvolles Haupt zusammen. „Das sind die Folgen unglückse'ger Taten!" wird Octavio zu seiner eigenen Rechtfertigung der Gräfin Terzky zurufen. Keiner ist dabei unschuldig, am allerwenigsten Octavio selbst. Doch handelt es sich in erster Linie um Wallensteins Verschulden dem Kaiser gegenüber. Dieses ist es, was seinen blutigen Ausgang herbeiführt.

Im übrigen deckt sich Wallenstein so wenig mit Macbeth, als mit Julius Caesar. Dazu ist er viel zu sehr sui generis, eine durchaus eigenartige Persönlichkeit, die an Kompliziertheit ihresgleichen sucht. An den Macbeth des großen Briten wird man denn auch weniger durch Wallenstein selbst erinnert, als durch die Mordatmosphäre, die das Stück durchweht, das in der Ermordung Wallensteins und aller seiner Getreuen ausgeht.

---

e) Das eigentliche Trauerspiel.

Das „Lager" und die „Piccolomini", Vor- und Zwischenspiel, sind, wie gesagt, nur wie ein Anlauf zur eigentlichen Tragödie — „Wallensteins Tod".

Diese ist als vollständiges Drama durchaus hinreichend in sich abgeschlossen, um für sich allein bestehen zu können. Um die beiden Vorspiele überflüssig zu machen, bedarf es nur der Abänderung und Einschaltung weniger Zeilen. Trotzdem leidet auch noch Wallensteins Tod an undramatischer Weitläufigkeit und lyrischen Ausschweifungen. Man denke nur an den weiten Spielraum, wie er der Liebesepisode von Max und Thekla, obgleich nur noch in ihrer Katastrophe, eingeräumt worden ist; an den lyrischen Erguß in Theklas Klage um den Dahingegangenen. Selbst noch der fünfte Akt, sonst wohl das Vollendetste in Schillers ganzer Dramatik, leidet gleich im Eingang an — um Schillers eigenen Ausdruck beizubehalten — „poetischer Gemütlichkeit". Wenn nur diese „Gemütlichkeit" sich nicht im Drama als „Unpoetik" geltend machte! Hierzu hat Schillern dieses Mal eine Bemerkung Goethes, dem der Wallenstein sonst so viel seiner poetischen Schönheiten verdankt, verführt.

Goethe stieß sich daran, daß die Mörder plötzlich zur Stelle sein sollten, er meinte darin einen Rest jener „Grausamkeit" Schillers zu erkennen, die ihn in seinen Jugendstücken so verletzt und abgestoßen hatte. Er wünschte mehr Vorbereitung, eine zureichendere Begründung. Indem ihm Schiller hierin willfahrte: er Buttlern und Deveroux und Macdonald vor unsern Augen für die Untat anwerben und zu dieser bereden läßt, hat er indes die „Grausamkeit", die Goethe so fürchtete, erst hineingebracht. Er selbst schreibt diesem (7. März 99):

> „Ich habe es endlich glücklicherweise arrangieren können, daß auch („Wallensteins Tod") fünf Akte hat,

und den Anstalten zu Wallensteins Ermordung ist eine *größere Breite* sowohl als theatralische Bedeutsamkeit gegeben. Zwei resolute Hauptleute, die die Tat vollziehen, sind handelnd und redend eingeflochten, dadurch kommt auch Buttler höher zu stehen, und *die Präparatorien zu der Mordszene werden furchtbarer.*"

Ob die „größere Breite" und das „Furchtbarere" in diesem Falle angebracht gewesen ist? Die beiden Hauptleute, welche Buttler zu der Mordtat ausersehen hat, sind zunächst keineswegs „resolut" und auch sonst in keiner Weise interessant: zwei rohe, glatte Gesellen, die nur auf ihren Vorteil bedacht sind. Wie Buttler durch deren Überredung „höher" zu stehen kommen soll, ist unerfindlich. Die breitgetretene, ebenso triviale als rohe Szene wirkt um so mißlicher, als sie den sonst so wuchtigen fünften Aufzug einleitet.

Den Abstand zwischen dem epischen Charakter des „Lagers" und der „Piccolomini" und der dramatischen Prägnanz von „Wallensteins Tod", der eigentlichen Tragödie, hat übrigens Goethe klar genug erkannt und scharf markiert, wenn er (13. März 99) an Schiller schreibt:

„Wenn man im Piccolomini *beschaut* und Anteil nimmt, so ist man hier unwiderstehlich fortgerissen."

a) Gräfin Terzky.

Stimmen die mit der Liebesgeschichte von Max und Thekla angefüllten Szenen nach wie vor zu wenig zu dem Übrigen, so kommt dafür die Gestalt der Gräfin Terzky voll zur Geltung, wohl die wirksamste und lebenswahrste Frauenfigur, die Schiller

überhaupt geschaffen. Sehr bezeichnend ist, wie er selbst ihre Wesenart erläutert. Er schreibt darüber (1. März 99) an Böttiger, die böse Zunge von Weimar, um seine Gräfin dessen giftiger Auffassung zu entziehen:

> „Auch meiner Gräfin Terzky (wie dem Octavio) möchte etwas zuviel geschehen, wenn man Tücke und Schadenfreude zu Hauptzügen ihres Charakters machte. Sie strebt mit Geist, Kraft und einem bestimmten Willen nach einem großen Zweck, und ist freilich über die Mittel nicht verlegen. Ich nehme keine Frau aus, die auf dem politischen Theater, wenn sie Charakter und Ehrgeiz hat, moralischer handelte."

Man sieht einmal wieder, wie geringwertig Schiller die politische Welt anschlug, wie widerstrebend er sich mit dieser befaßte, die er trotzdem zum Gegenstande seines Dramas gemacht hatte. Es war die „Prosa", die es durch reines Menschentum und Formenschönheit dichterisch zu überwinden galt. Die Triebfeder, welche die eben so charaktervolle als ehrgeizige Terzky in Bewegung setzt, ist nicht sowohl „Politik" als Familienstolz und geschwisterliche Liebe. Sie ist kurzweg Wallensteins Schwester, die ihr Los mit dem seinigen identifiziert, für den ewig Zaudernden denkt und handelt. Eben dieses gibt uns die rege Teilnahme für sie ein. Sie erinnert hierin abermals an die Lady in Shakespeares „Macbeth", deren Ehrgeiz als Gattin so manchen Kommentator bestimmt hat, über die Mörderin hinweg zu sehen. Nur ist Schillers Gräfin Terzky so wenig das „Teufelsweib", als welches auch Schiller die Lady im Macbeth ansah, wie Wallenstein der heimtückische Mörder seines Souveräns.

β) Oktavio Piccolomini.

Wenn Schiller derart seine Gräfin Terzky gegen eine zu strenge moralische Verurteilung in Schutz nimmt und dabei ihre menschlich großen und sympathischen Eigenschaften so gering anschlägt, so wird er — merkwürdig genug — seinen Octavio erst recht vor der Kritik zu beschönigen trachten. Er schreibt darüber im gleichen Schreiben an Böttiger:

> „Es lag nicht in meiner Absicht, noch in den Worten meines Textes, daß sich Octavio Piccolomini als einen so gar schlimmen Mann, als einen Buben darstellen sollte. In meinem Stück ist er das nie, er ist sogar ein ziemlich rechtlicher Mann, nach dem Weltbegriff, und die Schändlichkeit, die er begeht, sehen wir auf jedem Welttheater von Personen wiederholt, die, so wie er, von Recht und Pflicht strenge Begriffe haben. Er wählt zwar ein schlechtes Mittel, aber er verfolgt einen guten Zweck. Er will den Staat retten, er will seinem Kaiser dienen, den er nächst Gott als den höchsten Gegenstand aller Pflichten betrachtet. Er verrät einen Freund, der ihm vertraut, aber dieser Freund ist ein Verräter seines Kaisers, und in seinen Augen zugleich ein Unsinniger."

Spricht nicht aus jeder Wendung dieser Beschönigung seines Octavio Schillers schier grenzenlose Geringschätzung und Verachtung des „Welttheaters", auf welchem die Weltkinder sich bewegen? Selbst der heimtückische Verrat eines blindvertrauenden Freundes, die nackteste Judastat, dünkt dem Idealisten Schiller, sobald „Politik" in Frage steht, weil hergebracht, für ein „Weltkind" etwas durchaus Statthaftes! Bei seinem Oktavio kommt, wie er selbst betont, noch der Umstand hinzu, daß er, indem er seinem Freunde und Gönner so mitspielt, er damit seinem Kaiser dienen will. Schillers

Wallenstein ist, der politischen Grundanschauung nach, so bar jedes revolutionären, rebellischen Geistes, so von monarchischer Gesinnung durchzogen, daß das Drama, wie Schiller meinte, selbst an der Wiener Hofburg anstandslos zur Aufführung gebracht werden konnte. Wird doch Wallenstein durch seinen Abfall vom Kaiser zu einem Verbrecher, einem Hochverräter, dessen gewaltsame Beseitigung, heimtückische Ermordung, durch seine Untat gerechtfertigt erscheint. Schiller vergaß dabei freilich, daß er nicht nur vom Undank des Hauses Österreich, als für dieses typisch, weiß, sondern sogar dessen Untergang prophezeit. Auch daß sein Wallenstein vor allem durch sein „Ketzertum", seinen Zug zu religiöser Duldung und seine Bevorzugung des Protestantismus, sich an der Wiener Hofburg, wo die Kapuziner und Jesuiten ihr Hauptquartier aufgeschlagen hatten, unmöglich gemacht hatte, läßt er dabei außer acht! So wenig vermag er, sobald sein dichterischer Idealismus ihn packt, mit dem Realen sich abzufinden. Bricht er übrigens nicht selbst über seinen Octavio den Stab am denkbar unnachsichtigsten, dadurch daß er das Trauerspiel ausgehen, den Vorhang fallen läßt, indem Octavio das kaiserliche Schreiben empfängt, das ihn zum „Fürsten" macht? Oder soll dieser Titel als ein wohlerworbener angesehen werden, Octavio nur dadurch vernichtet werden, daß er keinen Stammhalter mehr hat, der den Fürstentitel fortpflanzt?

γ) Realismus und Idealismus im Gegensatz. Wallenstein selbst.

Man sieht nur zu deutlich, wie Schillers Hin und Her zwischen dem Realismus, wie er ihn faßte, und

seinem ihm so tief eingebornen Idealismus ihn aus einer Unhaltbarkeit in die andere stürzt.

Dies kommt in Wallenstein selbst, in der Darlegung seiner Wesenart, am greifbarsten zum Ausdruck. Auch hierüber schreibt er an Böttiger:

> „Indem ich Octavio und die Terzky in Ihrer Achtung zu restituieren suche, muß ich den Wallenstein selbst als historische Person etwas in derselben herunterseßen. Der historische Wallenstein war nicht groß, der poetische sollte es nie sein. Der Wallenstein in der Geschichte hatte die Präsumption für sich, ein großer Feldherr zu sein, weil er glücklich, gewalttätig und keck war, er war aber mehr ein Abgott der Soldateska, gegen die er splendid und königlich freigebig war, und die er auf Unkosten der ganzen Welt in Ansehen erhielt. Aber in seinem Betragen war er schwankend und unentschlossen, in seinen Plänen phantastisch und exzentrisch, und in der letzten Handlung seines Lebens, der Verschwörung gegen den Kaiser, schwach, unbestimmt, ja sogar ungeschickt. Was an ihm groß erscheinen, aber nur scheinen konnte, war das Rohe und Ungeheure, also grade das, was ihn zum tragischen Helden schlecht qualifizierte. Dieses mußte ich ihm nehmen und durch den Ideenschwung, den ich ihm dafür gab, hoffe ich ihn entschädigt zu haben."

Wo blieb bei dieser Zurechtstutzung die Einheit, das Lebenswahre der Gestalt? Otto Ludwig hat in seiner ebenso tiefsinnigen als schlagfertigen Kritik von Schillers Wallenstein, wenn er darauf hinweist, wie Schillers Theaterheld ein psychologisches Unding sei, das durch den Widerspruch in sich selber sich selbst aufhebt, nur zu sehr Recht. Er ist in der Tat eine Konstruktion, wie sie Schiller sich zurechtgelegt hat, um zwar an das historisch Gegebene, das Reelle, anzuknüpfen, und doch dabei seinem

idealistischen Herzensdrange wenigstens insoweit Genüge zu tun, um den Träger seines Dramas — annehmbar zu machen. „Tragisch" ist, wie er dabei mit seinem eigensten Vorsatz in tötlichen Konflikt gerät. Wird er doch seinem Körner, der die Inkongruenz in Wallensteins Wesenart nicht weniger klar wahrgenommen und störend empfunden hat, als Otto Ludwig, nichts so schroff entgegenhalten, als den Realismus, ohne idealistische Politur, der ihm in seiner dramatischen Kunst zum Grundsatz geworden wäre. Wie er denn auch Böttiger gegenüber betont, daß sein Wallenstein, als poetische Figur, gar nicht groß sein *sollte*. Nur daß er es für unerläßlich gehalten hatte, ihm seinen „Ideenschwung" mit auf den Weg zu geben!

Man kann den Unterschied zwischen Shakespeares und Schillers Dichterart nicht klarer erkennen und schärfer markieren, als durch diese Unvereinbarkeit von Schillers Idealismus, richtiger „Ideenschwung", mit der Realität der Dinge, in dessen Wallenstein. Hätte sich Shakespeare einen Wallenstein zum Gegenstande gesetzt, so hätte er ihn so gut wie seinen Talbot, König Johann, Richard oder irgend eine seiner historischen Gestalten, genommen wie er war, indem er die ihn kennzeichnenden Eigenschaften nur so stark und klar als möglich herausarbeitete.

Wer wollte *Otto Ludwig* widersprechen, wenn er ausführt:

> „Shakespeare würde aus dem Wallenstein dessen eignes Ideal gemacht haben, während die Idealität, die der Schillersche hat, diesem von außen und widersprechend aufgeladen ist. Shakespeare und nach ihm Goethe konstruieren den Charakter aus seiner Schuld, d. h. sie richten diesen so ein, daß die Schuld sich

ohne weiteres aus dieser seiner Anlage erklären läßt. Von dieser Charakteranlage aus idealisiert nun Shakespeare den Charakter, so daß eben dasselbe, das ihn schuldig werden läßt, unsern Anteil an ihm erregt, zunächst die Kraft, schuldig werden zu können. Er verfährt mit seinen Helden aus Novelle oder Geschichte wie Tizian, Rembrandt, Raphael mit dem Originale, das sie portraitieren; er macht eine Totalität aus ihnen, d. h. er idealisiert sie durch Steigerung des Wesentlichen, durch Fallenlassen des Unwesentlichen, durch Hervorheben des Zusammenhanges; er macht sie gleichsam sich selber ähnlicher. Dagegen hat Schiller sich das absolute Ideal des Menschen konstruiert; wenn er einen Helden idealisiert, so heißt das: er mischt Züge, die seinem Originale eigentümlich sind, mit Zügen jenes allgemeinen Ideales. — — — — Das Idealisieren besteht darin, eine Gestalt durch Erhöhung zum Ideale ihrer selbst zu machen; nicht darin, soviel als möglich Sentimentalität in einen gegebenen Charakter hineinzutragen, unbekümmert darum, daß die Gestalt dadurch aufgehoben wird. Ein sentimentaler Wallenstein ist gar kein Wallenstein mehr."

Liegt aber nicht eben in der psychologischen Durcharbeitung der Hauptreiz der Charaktertragödie?

Diejenigen, die nun einmal Schillers Dramatik und insbesondre seinen Wallenstein um jeden Preis vor noch so wohlbegründeter Kritik retten möchten, wissen sich denn auch nicht anders zu helfen, als indem sie, im schreiendsten Gegensatze zu Schillers eigner Meinung, seinem Wallenstein die Eigenschaft einer Charaktertragödie absprechen möchten. Sie bestätigen damit nur, daß Schiller einer Charaktertragödie nach dem Maßstabe eines Shakespeare nicht gewachsen gewesen ist. Dazu konnte er sich zu wenig objektivieren. Er war zu sehr von seinen Ideen beherrscht, als daß er den einzelnen Menschen genugsam aus sich selbst heraus zu erfassen und zu ent-

wickeln vermocht hätte. Ihm schwebt immer die Menschheit als solche vor. Auch sein Wallenstein ist nicht organisch *geworden*, sondern eine Konstruktion, wie er sie durch Zurechtstutzung der historisch gegebenen Persönlichkeit sich selber angepaßt hat.

Was von den Gestalten gilt, gilt erst recht von ihren Reden. Diese sind ihrer Wesenart wenig entsprechend. Sie haben nicht nur Schillers klassische Diktion, sondern scheinen nur zu oft dazu da zu sein, seinen eigensten Gedanken vollendetsten Ausdruck zu geben. Eben jene Stellen, die es uns am meisten antun, im Gedächtnisse am festesten haften bleiben, sind fast ausnahmslos derartige schöne Aussprüche, die ganz unabhängig von den Personen, die sie sprechen, und von der gegebenen Situation, als allgemein gültige geflügelte Worte Geltung gewonnen haben.

Schiller berauscht sich offenbar immer wieder an der Schönheit und dem Schwunge seiner eignen Empfindung und Gedankenwelt, an dem wunderbaren Wohlklange seiner eignen Sprache. Gewiß hat er darin Recht, daß er auch vom dramatischen Dichter eine gewisse Fülle der Diktion verlangt. Diesem aber hat der große Brite Genüge zu tun gewußt, ohne deswegen mit der gegebenen Realität zu zerfallen. Während Shakespeare, je reifer er wird, je souveräner er seine Kunst handhabt, in bezug auf den Rhytmus seiner Diktion immer freier wird, den fünffüßigen Jambus der geläufigen Redeweise so anpaßt, daß er zwischendurch in Prosa übergeht, wird Schiller, genau umgekehrt, immer mehr darauf bedacht sein, „schöne Verse" zu machen. Thekla wird nicht nur Guitarre spielen und dazu das wuchtige Klagelied anstimmen:

„Der Eichwald brauset, die Wolken ziehn,
Das Mägdlein wandelt an Ilfers Grün —"

sie darf nicht anders abtreten, als in der höchsten dichterischen Extase, indem sie Schillersche Verse spricht. Und auch ihr Max redet zum Schluß in prächtigen Reimen.

Dies alles ist um so bemerkenswerter, als Schiller eben mit seinem Wallenstein sich vorgenommen hatte, innerhalb der Realität zu beharren und sich nicht durch den Schwung seiner Ideen und seiner Rhetorik fortreißen zu lassen. Seine so ausgesprochen idealistische Natur erwies sich stärker als seine auf Realismus zielende Theorie.

„Naturam expellas furca, tamen usque recurret."

δ) Dichtung und Geschichte. Goethes Urteil.

Die Mühsal, die Schillern bei der Ausgestaltung seines Wallenstein auflag, war gradezu tragisch: er hatte nicht nur einen historischen Stoff gewählt, sondern zudem einen solchen, der mit seinem „Idealismus" so weit als möglich kontrastierte und dies mit gutem Vorbedachte. Er brauchte die Historie als sicheren Ankergrund, und doch hing sie ihm wie ein Bleigewicht an den Sohlen. Er wollte sie innerlich überwinden und wich ihr schließlich doch auf Schritt und Tritt aus. Er konnte und wollte den Rückhalt in der Geschichte nicht entbehren und empfand ihn zugleich als eine lästige Fessel, die ihn zu Boden zu drücken drohte. An diesem Zwiespalt in seiner Dichterbrust krankt auch sein Wallenstein nur zu sichtlich.

Man führt so oft Goethes Wort an Eckermann (23. Juli 27) an: „Schillers „Wallenstein" ist so groß, daß in seiner Art zum zweiten Mal nicht etwas ähnliches vorhanden ist," als habe Goethe sagen wollen, daß er als Bühnendichtung nicht seinesgleichen habe. Nichts hat Goethen ferner gelegen. In dem von Eckermann überlieferten Gespräche handelte es sich zunächst um die Beurteilung von Manzoni als Poet. Goethe erklärte diesen zwar für einen geborenen Poeten, der aber dadurch, daß er seine Zuflucht zur Geschichte genommen hatte, trotzdem auf einen Abweg geraten sei. Trotz der bewunderungswürdigen Komposition seines Romans: „I promessi sposi". habe er dadurch, daß er sich durch die Geschichte zu sehr band, sich gegen die Poesie verfehlt. Auch Schiller sei ein geborener Poet gewesen, habe indes, indem er seine Zuflucht zur Philosophie und Geschichte nahm, sich schwer geschädigt. Sein Wallenstein sei in seiner Art (als in philosophischem Geiste dramatisierte Historie) so groß, daß zum zweiten Male nicht etwas ähnliches vorhanden sei. Der angezogene Satz ist auch nur ein Vordersatz, dem als Nachsatz die Worte folgen: „aber Sie werden finden, daß eben diese beiden gewaltigen Hilfen, die Geschichte und Philosophie, dem Werke an verschiednen Teilen im Wege sind und seinen reinen poetischen Succes hindern." Goethe hat demnach hier Schillers Wallenstein nur angezogen, um, vom Standpunkt der Poesie aus, auf seinen Defekt zu weisen. Der Nachdruck liegt auf dem: „in seiner Art". Goethe mochte dabei an seine eignen beiden historischen Dramen: „Götz" und „Egmont" denken. Hat er doch, ebenfalls im Ge-

spräch mit Eckermann (26. Juli 26), indem er der vergeblichen Mühe gedachte, die er sich aufgeladen hatte, um seinen Götz für die Bühne zurechtzustutzen, diesen mit Schillers Wallenstein direkt in Parallele gezogen. Der erste Teil seines Götz, den er bekanntlich entzweigeschnitten hatte, sei nur als Expositionsstück anzusehn. Man könne zur Not dieses nur hin und wieder aufführen, um den Hergang der Sache in Erinnerung zu bringen, und nur den zweiten, theatralisch wirksameren Teil als eisernen Bestand des Bühnenrepertoriums behandeln. So würden auch die „Piccolomini" nur selten gegeben, während man „Wallensteins Tod" immerfort gern sehe.

Doch unterscheidet Goethe, als erfahrener Theaterdirektor, nachdrücklich zwischen solchen Dramen, die von vornherein als Bühnenwerk konzipiert worden sind, wie Schillers Wallenstein, und solchen, die erst nachträglich den Bühnenerfordernissen angepaßt werden sollen, wie sein eigner Götz. Letzteres bleibe immer ein mißliches Unterfangen. Die überaus starke Bühnenwirkung von Schillers Wallenstein hat ihn offenbar überrascht. Er hätte eine solche, angesichts des historischen Ballastes, nicht für möglich gehalten. Er bewunderte nicht wenig, daß Schiller dem in seiner Vorstellung widerstrebenden Gegenstande so viel Poetisches hatte abgewinnen können. Schiller selbst hat übrigens ursprünglich an keine Bühnenaufführung gedacht. In Rücksicht auf diese hat er, wie er selbst gesteht (Brief an Süvern, 26. Juli 1800), „gewisse Forderungen der Kunst dem Bedürfnis der Theater" aufopfern müssen. Erst in Wallensteins Tod decken sich beide.

Mit der Aufführung des Wallenstein und der

Übersiedlung Schillers nach Weimar, um Goethen bei der Leitung des Theaters zur Seite zu stehen, begann für dieses eine neue, die klassische Epoche. Der Wallenstein wirkte so zündend und tiefer-schütternd, nicht nur weil Schillers große, zur Voll-reife gekommene Dichterindividualität darin zu so geläutertem, vollem Ausdruck gelangte, sondern wohl auch, weil das, was die Zeit so bewegte, den In-halt der Dichtung ausmachte. Es mußte nicht nur „die Kunst auf ihrer Schattenbühne", wie es in Schillers Prolog heißt, einen höheren Flug ver-suchen, „sollte nicht des Lebens Bühne sie beschämen" — es waren die Tage, da der junge Bonaparte seinen Siegeszug durch Norditalien bis dicht vor die Tore von Wien unternahm und im Begriffe stand, sich der obersten Gewalt an der Seine zu bemächtigen. Der Vergleich zwischen Wallenstein und dem geheim-nisvollen Korsen lag nahe. Dem heiligen Römischen Reiche der Habsburger drohten Tage der Zerrüttung und Auflösung, wie zur Zeit des dreißigjährigen Krieges. Auch der französische Revolutionskrieg dauerte bald schon ein Jahrzehnt, ohne daß dessen Ende abzusehen war. Schiller selbst fühlte sich von diesem Zeitgeiste getragen, und so spiegelt ihn seine Dichtung greifbar genug wieder. Es war ein Mo-ment, nicht unähnlich demjenigen, der einst dem großen Briten seine Historien eingegeben hatte. Seit Lessings „Minna" und Goethes „Götz" war kein Drama erstanden, das so unmittelbar mit der Zeit-geschichte und dem deutschen Volkstum verwachsen gewesen wäre.

13. „Maria Stuart."

a) Stoffwahl.

Schon Anfang der 80er Jahre, in den Bauerbacher Tagen, hat Schiller sich mit einer „Maria Stuart" zu tragen begonnen. Damals war ihm das protestantische England, das unter Elisabeth im Kampfe gegen die Armada Philipps II. die Feuerprobe bestanden hatte, mit seiner Magna charta und seinem Parlament, die feste Burg der Freiheit. Maria Stuart, die römische Katholikin, welche mit Hilfe der Jesuiten Elisabeth beseitigen und an ihre Stelle gesetzt werden sollte, die Verkörperung römisch-kirchlicher Herrschsucht und Geistesknechtschaft; der Kampf gegen diese Schillern so sehr Hauptsache, daß er mit seinem „Don Carlos", dem er damals den Vorzug vor „Maria Stuart" gab, dem kirchlichen Rom mit seiner Inquisition den Dolch ins Herz hatte stoßen wollen, und wenn darob das Drama von den Bühnen ausgeschlossen werden sollte.

Wie anders spiegelte sich die Tragödie der Maria Stuart jetzt in ihm! So groß dereinst seine Vorliebe und Bewunderung für England gewesen war, so entschieden war, im Gefolge der französischen Revolution und von Englands Haltung dieser gegenüber, seine Sympathie für dieses in Antipathie umgeschlagen. Vernichtender als die Art und Weise,

wie Maria die Geschichte Englands seit den Tagen Heinrichs VIII. und seiner Lossage von Rom summiert, kann kein Vorkämpfer Roms diese darstellen. Burleigh, der Verfechter des protestantischen England, aber weiß darauf nur zu erwidern:

„Ihr nennt Euch fremd in Englands Reichsgesetzen,
In Englands Unglück seid Ihr sehr bewandert."

Elisabeth bleibt die Vorkämpferin und Hüterin nationaler Unabhängigkeit und Geistesfreiheit und hat als solche unverkennbar Schillern auf ihrer Seite; allein wie muß diese in ihrer geschraubten Unnatur und Heuchelei vor Maria, dem schönen Naturkinde, in den Staub sinken! Wohl sind der Puritaner Paulet und der ehrwürdige Talbot, Graf von Shrewsbury, würdigste Vertreter des Protestantismus; wohl ist Mortimer, der Neffe des Paulet, seiner sinnlichen Natur entsprechend, durch den Sinneszauber und den Prunk des kirchlichen Rom, die Beredsamkeit des Kardinals Guise, des Oheims der Maria, zur römischen Kirche bekehrt worden, der fanatische Renegat, durch die Jesuiten dazu angeleitet, in Leidenschaft für Maria erglüht und zur Ermordung der Elisabeth entschlossen, allein was für eine berückende Schilderung des kirchlichen Roms weiß er zu geben! Mußte Schiller seinerzeit befürchten, daß sein „Don Carlos" nicht zur Aufführung kommen werde, wegen der rücksichtslosen Demaskierung des kirchlichen Rom, so mußte er erleben, daß der weihevolle Ernst, mit dem er Maria am Schlusse, nach dem Ritus der römischen Kirche, beichten und das Sakrament empfangen läßt, die Aufführung erschwerte. Selbst Karl August meinte dem Anstoß bei

den Gläubigen vorbeugen zu müssen. Die Verabreichung des Abendmahls mußte auf der Weimarischen Bühne unterbleiben.

Darum hat sich indes Schiller keineswegs mit dem kirchlichen Rom ausgesöhnt oder nur abgefunden. Ist seine farbenreiche Schilderung desselben von innen heraus auch sichtlich eine Konzession an die „Romantik", wie sie damals aufkam, so folgte er dieser doch nur soweit, als die Ästhetik, das poetische Moment in Frage kam, seine eigene religiös-ethische Grundanschauung wurde dadurch nicht berührt. Niemals, auch im Don Carlos nicht, hat er über das ganze römische System vernichtender den Stab gebrochen, als in der Art und Weise, wie er Mortimer, den Neffen des puritanischen Heros Paulet, zu einem Renegaten, Verschwörer, zum verschlagensten aller Attentäter werden läßt. Auch Maria selbst, die sinnliche Schöne, die ihre Leidenschaft so wenig im Zügel hat, daß sie noch auf dem Wege zum Schaffot dem verführerischen Leicester, ihrem Liebhaber und dem der Elisabeth in einer Person, ihre „Schwäche" gestehend in die Arme sinkt. Die Gläubige, die zu einer Märtyrerin ihrer Kirche wird, bekundet nur zu greifbar, wie diese sie in ihren Ausschweifungen nie behindert hat. Macht doch die Beichte alles wieder gut! Auch Schillers poetischer Verherrlichung des kirchlichen Rom fühlt man nur zu sehr an, wie wenig er mit dem Herzen dabei ist.

Je weniger indes der Stoff, der Gegenstand als solcher, es ihm antat, je weniger Sympathie er für die Heldin seines Stückes oder deren Gegenpart empfand, je weniger er seine eigensten Ideen und Empfindungen zum Ausdruck zu bringen Gelegenheit

hatte, desto willkommener war es ihm. Seine Maria Stuart, wie er sie jetzt faßte und dramatisierte, sollte ihm zur Entgleisung nach dieser Richtung hin noch weniger Gelegenheit bieten, als sein Wallenstein mit Max und Thekla.

b) Anlehnung an Shakespeares „König Johann."

α) Der Kampf um die Krone.

Die Stoffwahl versetzte Schillern nicht nur auf englischen Boden und in das Zeitalter Shakespeares — der Kampf um die englische Krone, wie ihn Elisabeth und Maria gegen einander führen, ist die Axe, um die sich die Shakespeareschen Historien durchweg drehen. Damit war ein so unmittelbarer Berührungspunkt mit diesem gegeben, daß es Wunder nehmen müßte, wenn sich nicht entsprechende Anklänge in das Schillersche Drama eingedrängt hätten.

In der Tat hat ihm Shakespeares König Johann greifbar genug vorgeschwebt. Wie Elisabeth, so fühlt sich König Johann nicht eher sicher auf dem Throne, als bis der junge Prinz Arthur, sein Neffe, dem er die Krone vorweggenommen und den er gefangen hält, nicht mehr unter den Lebenden weilt. Er setzt seine Hoffnung auf den Gefängniswärter Hubert, den er dazu ausersehen hat, den ihm so unbequemen Prinzen heimlich umzubringen.

König Johann: Beim Himmel, Hubert, fast
muß ich mich schämen,
Zu sagen, wie du lieb und wert mir bist.
— — — — — — — — — —

Wenn du mich könntest ohne Augen sehn,
Mich hören ohne Ohren, und erwidern
Ohn' eine Zunge, mit Gedanken bloß,
Ohn' Auge, Ohr und läst'gen Schall der Worte:
Dann wollt' ich, trotz dem lauernd wachen Tag,
In deinen Busen schütten, was ich denke.
— — — — — — — — — — —
Mein guter Hubert! Hubert! Wirf den Blick
Auf jenen jungen Knaben; hör, mein Freund,
Er ist 'ne rechte Schlang in meinem Weg,
Und wo mein Fuß nur irgend niedertritt,
Da liegt er vor mir: du verstehst mich doch?
Du bist sein Hüter.

Man vergleiche hiermit die Szene bei Schiller, da Burleigh, der Berater und Stellvertreter der Elisabeth, den Paulet, den Gefängniswärter der Maria, zu überreden, Königin Elisabeth aus tötlichster Verlegenheit zu befreien sucht. Paulet soll, der Vollstreckung des bereits gefällten Todesurteils zuvorkommend, Maria unvermerkt, mittels eines langsamen Giftes, aus dem Wege räumen.

Burleigh: Dies ist der Kummer unsrer Königin.
Daß diese Stifterin des Unheils doch
Gestorben wäre, ehe sie den Fuß
Auf Englands Boden setzte!
Paulet: Dazu sag' ich Amen.
Burleigh: Daß Krankheit sie im Kerker aufgerieben!
Paulet: Viel Unglück hätt' es diesem Land erspart.
Burleigh: Doch hätt' auch gleich ein Zufall der Natur
Sie hingerafft — Wir hießen doch die Mörder.

Paulet: Wohl wahr. Man kann den Menschen
nicht verwehren,
Zu denken, was sie wollen.
Burleigh: Zu beweisen wär's
Doch nicht, und würde weniger Geräusch erregen —
— — — — — — — — — — —
Sie darf nicht leben! Nimmermehr! Dies, eben
Dies ist's, was unsre Königin beängstigt —
Warum der Schlaf ihr Lager flieht — Ich lese
In ihren Augen ihrer Seele Kampf,
Ihr Mund wagt ihre Wünsche nicht
zu sprechen,
Doch vielbedeutend fragt ihr
stummer Blick:
Ist unter allen meinen Dienern keiner,
Der die verhaßte Wahl mir spart, in ew'ger
Furcht
Auf meinem Thron zu zittern, oder grausam
Die Königin, die eigne Blutsverwandte,
Dem Beil zu unterwerfen — — —
Die (Diener), wenn man ihnen eine gift'ge
Schlange
Zu hüten gab, den anvertrauten Feind
Nicht wie ein heilig teures Kleinod hüten.

Der strenge, stolze Puritaner Paulet ist allerdings kein Hubert, dessen Häßlichkeit, widerliches Gesicht, König Johann in ihm das willfährige Verbrecherwerkzeug wittern läßt und der in der Tat zunächst sich wenigstens zur Blendung des jungen Arthur bestimmen läßt. Doch auch Hubert versagt sich im letzten Augenblicke. Zu seinem Glück. Wird doch König Johann, da sich die Lords infolge des Gerüchts, daß er den jungen Prinzen im Gefängnis habe umbringen lassen, gegen ihn auflehnen, Gott froh sein, als Hubert, da der König ihn wegen der ihm selbst anbefohlenen Untat zur Rede stellt, versichern kann, daß der Prinz noch am Leben sei.

König Johann: Dein Arm ermordet' ihn; ich hatte mächt'gen Grund,
Ihn tot zu wünschen, doch du hattest keinen,
Ihn umzubringen!
Hubert: Keinen, gnäd'ger Herr?
Wie, habt Ihr nicht dazu mich aufgefordert?
König Johann: Es ist der Könige Fluch, bedient von Sklaven
Zu sein, die Vollmacht sehn in ihren Launen,
Zu brechen in des Lebens blut'ges Haus,
Und nach dem Wink des Ansehns ein Gesetz
Zu deuten, zu erraten die Gesinnung
Der drohnden Majestät, wenn sie vielleicht
Aus Laune mehr als Überlegung zürnt.
Hubert: Hier Euer Brief und Siegel für die Tat.
König Johann: O, wenn die Rechnung zwischen Erd und Himmel
Wird abgeschlossen, dann wird wider uns
Der Brief und Siegel zur Verdammnis zeugen.

Man vergleiche hiermit die Schlußszenen in Schillers „Maria Stuart", da Elisabeth, trotzdem sie das Todesurteil unterschrieben und ihrem Schreiber Davison eingehändigt hat, damit er seines Amtes walte und es also Burleigh zustelle, die Verantwortung von sich abzuwälzen sucht.

Elisabeth: Wo ich mir eine Freude, eine Hoffnung
Gepflanzt, da liegt die Höllenschlange mir
Im Wege. — — — — — — —
— — — — — — — — — — —

Und sie gibt „Brief und Siegel", das Papier, welches das Schicksal der Maria entscheidet, Davison, dem es Burleigh entreißen wird. Obgleich Elisabeth, da ein Page meldet, daß die beiden Lords, die mit dem Vollzug der Hinrichtung von

ihr betraut waren, bei Tagesanbruch die Stadt eilfertig und geheimnisvoll verlassen haben, und sie somit weiß, daß die Enthauptung der Maria bereits stattgefunden hat, aufjauchzt: „Ich bin Königin von England — — Sie ist tot! Jetzt endlich hab' ich Raum auf dieser Erde“ — ergreift sie banges Zittern. Sie versucht, wenigstens vor der Welt, Schuld und Verantwortung auf Davison abzuwälzen. Genau wie es König Johann mit Hubert hält.

Elisabeth: Nichtswürdiger! Du wagst es, meine Worte
Zu deuten? Deinen eignen blut'gen Sinn
Hineinzulegen? — Weh dir, wenn Unglück
Aus dieser eigenmächt'gen Tat erfolgt,
Mit deinem Leben sollst du mir's bezahlen.

Und auch Burleigh muß, weil er übereilig, ohne ihren Willen noch einmal zu erfragen, das Todesurteil an Maria hat vollstrecken lassen, dafür schwer büßen: er wird für immer von ihrem Angesicht verbannt. Ist die stolze, die siegreiche, große Königin Elisabeth solcherweise nicht geradezu zu einem zweiten König Johann geworden?

Ruft König Johann:

„Es ist der Kön'ge Fluch, bedient von Sklaven
Zu sein —“

so Elisabeth (V. 1155):

„Die Kön'ge sind nur Sklaven ihres Standes.“

Und abermals (V. 3190):

O Sklaverei des Volksdiensts! Schmähliche
Knechtschaft — — — — — — — — —
— — — — — — — — — —
O, der ist noch nicht König, der der Welt
Gefallen muß! Nur der ist's, der bei seinem Tun
Nach keines Menschen Beifall braucht zu fragen.

König Johann wird mit König Philipp von Frankreich feierlichst ein Friedensbündnis schließen, welches alsbald durch den päpstlichen Legaten wieder gelöst wird. Auch Elisabeth seufzt bei Schiller darob, daß Frankreich sie „mit falschem Bruderkuß" verrate.

Diese Berührungspunkte liegen um so tiefer, als eben jene Ereignisse, welche Elisabeth emporgehoben haben, und welche Schiller in Erinnerung bringt, es sind, die dem englischen Dichterkönige die Brust geschwellt und ihm seine Historien eingegeben haben. Obgleich König Johann zu Beginn des 13. Jahrhunderts spielt, spiegelt das Shakespearesche Drama weit mehr die Ereignisse des Elisabethschen Zeitalters wieder, wie sie Shakespeare selbst erlebte, als das, was sich zur Zeit König Johanns zugetragen hat.

β) Der Kampf mit Rom.

Wie greifbar tritt dies zutage durch den Konflikt zwischen der englischen Krone und dem römischen Stuhle, durch die Stellungnahme der römischen Papstkirche gegenüber! König Johann hatte es mit dem römischen Stuhle verschüttet, dadurch, daß er den zum Erzbischof von Canterbury Bestimmten seinen Bischofsstuhl nicht einnehmen ließ. Von dem Legaten Pandulfo, Kardinal des schönen Mailand, hierob zur Rede gestellt, entgegnet Johann:

„Welch ird'scher Name kann wohl zum Verhör
Geweihter Kön'ge freien Odem zwingen?
Kein Nam' ist zu ersinnen, Kardinal,
So leer, unwürdig und so lächerlich,
Mir Antwort abzufordern, als der Papst.
Sag den Bericht ihm, und aus Englands Mund

Füg dies hinzu noch: daß kein welscher Priester
In unsern Landen zehnten soll und zinsen.
Wie nächst dem Himmel wir das höchste Haupt,
So wollen wir auch diese Oberhoheit
Nächst ihm allein verwalten, wo wir herrschen,
Ohn' allen Beistand einer ird'schen Hand.
Das sag dem Papst, die Scheu beiseit gesetzt
Vor ihm und seinem angemaßten Ansehn.

Nicht genug mit dieser Wahrung der Kirchenoberhoheit der englischen Krone, wie sie erst Heinrich VIII. begründen wird, — König Johann wird, da der allerchristlichste König von Frankreich erschreckt ausruft: „Bruder von England, damit lästert ihr!“ — fortfahren, als sei er ein zweiter Martin Luther, der gegen den Ablaßkram wettert:

„Ob alle Könige der Christenheit
Der schlaue Pfaff so gröblich irreführt,
Daß Ihr den Fluch, den Geld kann lösen, scheut,
Und um den Preis von schnödem Gold, Kot, Staub,
Verfälschten Ablaß kauft von einem Mann,
Der mit dem Handel ihn für sich verscherzt;
Ob Ihr und alle, gröblich mißgeleitet,
Die heil'ge Gaunerei mit Pfründen hegt,
Will ich allein, allein, den Papst nicht kennen,
Und seine Freunde meine Feinde nennen.“

Worauf Pandulfo, der Legat des Papstes:

„Dann durch die Macht, die mir das Recht erteilt,
Bist du verflucht und in den Bann getan.
Gesegnet soll er sein, der los sich sagt
Von seiner Treue gegen einen Ketzer.
Und jede Hand soll man verdienstlich heißen,
Kanonisieren und gleich Heil'gen ehren,
Die durch geheime Mittel aus dem Weg
Dein feindlich Leben räumt.“

Auf dieser Grundlage wird Pandulfo, als Legat des römischen Stuhles, indem sein Ränkespiel die Handlung bedingt und die Katastrophe herbeiführt, geradezu zum Jago des ganzen Stückes. Wie nachdrücklich auch König Philipp auf die Heiligkeit des eben mit König Johann geschlossenen Bündnisses, das er durch feierlichen Eid besiegelt hat, hinweist, Pandulfo ruht nicht, bis er ihn herum hat und zum Feldzuge gegen England bestimmt.

Pandulfo: Drum zu den Waffen! Sei der Kirche Streiter!
Sonst werfe ihren Fluch die Mutter Kirche,
Der Mutter Fluch, auf den empörten Sohn.
Frankreich, du kannst die Schlange bei der Zunge,
Den grimmen Leun bei der furchtbaren Tatze,
Beim Zahn den gier'gen Tiger sichrer halten,*)
Als haltend diese Hand, den Frieden wahren.
König Philipp: Ich kann die Hand, doch nicht die Treue lösen.
Pandulfo: So machst du Treu zum Feinde deiner Treu,
Setzest, wie Bürgerkrieg, den Eid dem Eide,
Die Zung' der eignen Zung' entgegen.
O daß dein Schwur, dem Himmel erst getan,
Dem Himmel auch zuerst gehalten werde!
Er lautet: Streiter unsrer Kirche sein.
Was du seitdem beschworst, ist wider dich.

Dem Dauphin, dem französischen Kronprinzen, stellt Pandulfo die englische Krone in Aussicht. Der Weg dahin führt zwar über zwei Leichen, allein das macht dem päpstlichen Legaten kein Kopfzer-

*) Sollte diese Metapher nicht Schillern sein: „Gefährlich ist's, den Leu zu wecken, verderblich ist des Tigers Zahn, jedoch der schrecklichste der Schrecken, das ist der Mensch in seinem Wahn" eingegeben haben?

brechen, erst beseitigt man den jungen Prinzen Arthur; in der Öffentlichkeit fällt die Untat auf König Johann zurück, der dadurch um sein Ansehen bei den Engländern kommt, und beseitigt schließlich auch ihn selbst. Pandulfo wird es sogar fertig bringen, daß König Johann, der ihn einst so überstolz abgefertigt hatte, in der Bedrängnis, in die ihn das Gerücht von Arthurs Tode gebracht hat, die Krone aus seiner Hand als päpstliches Lehen entgegennimmt! Des Papstes Legat rühmt sich nicht umsonst, Krieg und Frieden in der Hand zu haben, wie es das Interesse des römischen Stuhles erheischt, streut er bald diesen, bald jenen aus.

Pandulfo: Mein Odem war's, der diesen Sturm erregt,
Auf Euer Verfahren mit dem Papst.
Nun, da Ihr Euch zu mildem Sinn bekehrt,
So soll mein Mund den Sturm des Krieges stillen
Und dem durchtobten Land schön Wetter geben.
Auf diesen Himmelfahrtstag, merkt es wohl,
Nach eurem Schwur, dem Papst zu dienen,
Schaff ich, daß Frankreich seine Waffen niederlegt.

Trotzdem sich König Johann so willfährig erweist, bietet er offenbar keine zureichende Bürgschaft dafür, in diesem Sinne zu beharren. Und so wird er beseitigt, indem ein Mönch — ihn vergiftet! Und dies am Himmelfahrtstage!

Beherrscht nicht der Konflikt mit dem kirchlichen Rom um die englische Krone auch Schillers Maria Stuart?

Wie sehr Schiller darauf bedacht gewesen, die römische Papstkirche in ihrer sinnberückenden Pracht zur Anschauung zu bringen, so steht er doch, wie der

engliſche Dichterkönig entſchieden auf Seiten des Proteſtantismus. Hat er Maria Stuart als die Heldin und Märtyrerin des Trauerſpiels mit unſerer menſchlichen Sympathie bedacht, ſo ſteht er politiſch und religiös auf der Seite ſeiner Eliſabeth. Eliſabeth aber wird die römiſche Papſtkirche mit ihrem ſchrankenloſen Machtgelüſte und ihren teufliſchen Ränkeſpielen nicht weniger wuchtig abtrumpfen, wie König Johann. Die Rolle des Pandulfo iſt dabei auf den Kardinal von Lothringen, den Oheim der Maria, übergegangen. Man höre nur Eliſabeth bei ihrer Begegnung mit der Maria:

Nichts Feindliches war zwiſchen uns geſchehn,
Da kündigte mir Euer Ohm, der ſtolze,
Herrſchwüt'ge Prieſter, der die freche Hand
Nach allen Kronen ſtreckt, die Fehde an,
Betörte Euch, mein Wappen anzunehmen,
Euch meine Königstitel zuzueignen,
Auf Tod und Leben in den Kampf mit mir
Zu gehn — Wen rief er gegen mich nicht auf?
Der Prieſter Zungen und der Völker Schwert,
Des frommen Wahnſinns fürchterliche Waffen,
Hier ſelbſt, im Friedensſitze meines Reichs,
Blies er mir der Empörung Flammen an —
Doch Gott iſt mit mir, und der ſtolze Prieſter
Behält das Feld nicht — Meinem Haupte war
Der Streich gedroht, und das Eure fällt.
Maria: Ich ſteh in Gottes Hand. Ihr werdet Euch
So blutig Eurer Macht nicht überheben —
Eliſabeth: Wer ſoll Euch hindern? Euer Oheim gab
Das Beiſpiel allen Königen der Welt,
Wie man mit ſeinen Feinden Frieden macht.
Die Sankt Barthelemy ſei meine Schule!
Was iſt mir Blutsverwandtſchaft, Völkerrecht?
Die Kirche trennet aller Pflichten Band,
Den Treubruch heiligt ſie, den Königsmord,

Ich übe nur, was Eure Priester lehren!
Sagt, welches Pfand gewährte mir für Euch,
Wenn ich großmütig Eure Bande löste?
Mit welchem Schloß verwahr ich Eure Treue,
Das nicht Sankt Peters Schlüssel
öffnen kann?
Gewalt nur ist die einzige Sicherheit,
Kein Bündnis ist mit dem Gezücht
der Schlangen.

Liest sich dies alles nicht, wie eine Paraphrase auf die entsprechenden Auslassungen in Shakespeares König Johann? Droht Elisabeth selbst, unter der Last der so bedrohten Krone zusammenzubrechen, spricht sie von Abdankung, so entgegnet ihr Burleigh:

— Denk an die Kirche! Soll mit dieser Stuart
Der alte Aberglaube wiederkehren?
Der Mönch aufs neu hier herrschen, der Legat
Aus Rom gezogen kommen, unsre
Kirchen
Verschließen, unsre Könige entthronen?
— Die Seelen aller deiner Untertanen,
Ich fordre sie von dir — wie du jetzt handelst,
Sind sie gerettet oder sind verloren.

Wenn Pandulfo ruft:

„Und jede Hand soll man verdienstlich heißen,
Kanonisieren und gleich Heil'gen ehren,
Die durch geheime Mittel aus dem Weg
Dein feindlich Leben räumt —“

ist das nicht das Leitmotiv, das all die vom päpstlichen Rom angezettelten Attentate gegen das Leben der Elisabeth zugunsten der Maria Stuart beherrscht, wie sie Schiller so drastisch zur Darstellung bringt? Ist nicht Mortimer der vollendetste Repräsentant eines solchen Jesuitenzöglings? Erst ist er, der Neffe

des strengen Puritaners Paulet, durch die Pracht der Peterskirche und die Beredsamkeit des Kardinals von Lothringen berückt, in den Schoß der alleinseligmachenden Kirche zurückgekehrt, um dann in der Jesuitenschule zu Rheims mit jedem erdenklichen Mittel zu einem Bewunderer der Maria und Mörder der Elisabeth erzogen und fanatisiert zu werden. Hat je Einer die Heuchelkunst der Jünger Loyolas zugleich verwegener, schamloser und verschlagener gehandhabt? Wird ihn nicht der puritanische Oheim, der ihm als Neffen blindlings vertraut, nach wie vor für einen unerschütterlichen Glaubensgenossen halten? Wird er nicht sogar Elisabeth glauben machen, daß er für sie durchs Feuer geht? Und dabei obendrein noch für Maria in leidenschaftlicher Liebe erglühen? Hat er nicht mit O'Kelly und Genossen das Sakrament darauf genommen, Elisabeth umzubringen und für den Meuchelmord zum voraus Absolution erhalten? Vernichtender ist das „Gezücht" der römischen „Schlangen" nie gebrandmarkt worden. Vorbildlich aber hierfür war, wie wir sehen, Shakespeares König Johann. So eng schließt sich Schillers Maria Stuart an diesen an.*)

*) Ist man bisher vielfach geneigt gewesen, die so schroffen Ausfälle gegen das päpstliche Rom in den Shakespeare'schen Historien, ihm abzusprechen, haben die Römlinge sogar versucht, ihn zu einem heimlichen römischen Katholiken zu stempeln, so dürften diese Velleitäten endgültig abgetan sein, seitdem wir infolge des glücklichen archivalischen Fundes des Professor Wallace im Record Office zu London wissen, daß Shakespeare während seines Londoner Aufenthaltes sein Quartier jahrelang bei einem französischen Hugenotten gehabt hat.

c) Die dramaturgische Formel (Schicksalsidee).

Obgleich Schiller sich mit seiner Maria Stuart auf englischen Boden und in das Zeitalter Elisabeths begab, und er sich mit dem großen Briten so unmittelbar berührte, schwebte ihm, als dramaturgische Formel, die alt-griechische Tragödie als mustergültig vor.

Nichts lockte und befriedigte ihn mehr, als da er gewahr wurde, wie er das Trauerspiel angehen lassen konnte, *nachdem* das Todesurteil über die Heldin desselben schon gesprochen worden, mit dessen Vollstreckung es ausgeht. Dies gewährte ihm in seiner Vorstellung die Möglichkeit, die ganze Handlung, ähnlich wie im Ödipus des Sophokles, aus dem bereits Geschehenen heraus zu entwickeln. Dadurch schien jene Unabwendbarkeit des Schicksals gegeben, die ihn ein so elementares Erfordernis der Tragödie dünkte. Nichts hat ihn, wie erinnerlich, bei der Ausgestaltung seines Wallenstein mehr beunruhigt, als daß dieser einen zu großen Anteil an seinem Verhängnis habe — durch *eigene* Verschuldung. Maria Stuart wird auf das falsche Zeugnis ihrer beiden Sekretäre, Kurl und Nau, hin zum Tode verurteilt. Das Urteil erweist sich derart als ein Justizmord in aller Form. Das Vergehen, dessen sie vor dem englischen Gerichtshofe angeklagt worden, hat sie gar nicht begangen. Hierzu kommt noch, daß sie als Schottin und Königin den Gerichtshof nicht als rechtmäßig anzuerkennen brauchte und tatsächlich bis zuletzt abweist. Sie ist daher dem über sie verhängten Schicksale gegenüber, wie es in dem Todesspruch und der Hinrichtung zum Aus-

druck kommt, fast so unschuldig, wie Ödipus, da er, der ausgesetzte Krüppel, erst seinen eigenen Vater ermordet und dann seine eigne Mutter ehelicht, ohne es zu ahnen. Das über sie verhängte Todesurteil geht sie im Grunde nichts an. Auch ob dasselbe vollstreckt werden soll oder nicht, der eigentliche Gegenstand des Dramas, wie es sich vor unsern Augen abspielt, liegt außerhalb ihrer Machtsphäre, ist Sache der Elisabeth, die derart, wie Otto Ludwig treffend bemerkt, zur eigentlichen Trägerin der Handlung wird. Marias Hinrichtung ist das Werk der Elisabeth, die Verantwortung und damit die tragische Schuld lastet auf *ihr* und nicht auf jener Maria, die nur das hilflose Opfer ist. Maria stirbt zwar von Henkershand, allein als Märtyrerin und Heldin, als eine Verklärte, während Elisabeth moralisch vernichtet wird. Dabei *kann* Elisabeth, will sie nicht aufhören, Englands rettende Königin zu sein und sich selbst preisgeben, nicht anders handeln. Hätte Schiller, um Maria zur „Heldin" des Stückes zu machen und ihr unsere Teilnahme und Bewunderung zuzuwenden, die Elisabeth nicht so abstoßend und verächtlich gestaltet, würde unser tragisches Mitleid *ihr* gehören.

Man erkennt hieraus nur zu deutlich, wie Schillern, da er, das fertige Todesurteil zum Ausgangspunkte nehmend, die Unabwendbarkeit des „Schicksals" auf das denkbar einfachste und greifbarste zur Geltung zu bringen und damit zugleich die Geschlossenheit seines Dramas zu sichern wähnte, das Drama als solches vorgeschwebt hat und nicht Maria Stuart in *Person*. Nicht ihre Individualität ist der Ausgangspunkt der Konzeption gewesen. Sie

hat sich in den gegebenen Rahmen fügen müssen. Damit ist das Schicksal, das sie erleidet, im Grunde nicht ihr eigenes; es stößt ihr von außen zu. Das ist es, was Otto Ludwig meint, wenn er mit Recht betont, daß Maria eigentlich außerhalb der tragischen Handlung zu stehen kommt. „Sie ist nicht sowohl ein Subjekt, als ein Objekt; nicht sowohl Kämpferin, als Gegenstand des Kampfes." Wenn Otto Ludwig sie als eine Art Helena der Iliade kennzeichnet, für und gegen welche eine Anzahl Helden kämpfen, so sagt er damit nur, was Schiller selbst ausspricht, wenn er gleich eingangs Paulet rufen läßt:

„O Fluch dem Tage, da dieses Landes Küste
Gastfreundlich diese H e l e n a empfing."

So sehr Schiller darauf bedacht gewesen ist, das blindwaltende Schicksal zur Geltung zu bringen, so hat er doch dieses zugleich aus den gegebenen Umständen abzuleiten versucht. Maria Stuart würde mit Elisabeth, der Königin von England, nicht in den tötlichen Konflikt geraten sein, wenn sie nicht selbst Königin von Schottland wäre und als Sprößling Heinrichs VII. dem Hause Tudor mitangehörte, von den Römisch-Katholischen Elisabeth gegenüber als rechtmäßige Königin von England ausgespielt würde. Indes diese Momente berühren die Maria Stuart, die im Gefängnisse schmachtet und an der Verschwörung, die ihr Todesurteil herbeiführt, keinen Anteil hat, die in Person außerhalb des politischen Konfliktes steht, nicht persönlich. Sie können daher eine tragische V e r s c h u l d u n g ihrerseits nicht bedingen.

Eine tragische Verschuldung indes, die aus der Wesenart und Handlungsweise der tragischen Heldin

hervorgeht, hielt offenbar auch Schiller für unerläßlich. Wäre Maria nur ein schuldloses Opferlamm, würde sie keine tragische Figur sein, die uns zugleich Mitleid und Bewunderung abnötigt. In bezug auf das über sie verhängte Todesurteil ist sie aber nur ein solches Opferlamm. Schiller hat daher, um uns mit dem entsetzlichen Verhängnis, das sie trifft, in etwas auszusöhnen, dieses ihr und uns erträglicher zu machen, mit der göttlichen Gerechtigkeit nicht in Konflikt zu geraten, ihre schwere Verschuldung, bei der Ermordung ihres Gatten Darnley, als Ausfluß ihrer ausschweifenden Sinneslust und Leichtfertigkeit, so stark als möglich accentuiert. Tritt sie doch im Schleier, ein Kruzifix in der Hand, auf, nicht weil sie von ihrem Todesurteil erfahren hat (sie weiß noch nicht von diesem und hält es für ausgeschlossen), sondern weil es der Todestag Darnleys ist, dessen blutiger Schatten zürnend aus dem Gruftgewölbe steigt und mit ihr nicht eher Friede machen wird, als bis, wie sie selbst seufzt, ihres Unglücks Maß erfüllt ist.

„Der Jahrstag dieser unglückselgen Tat
Ist heute abermals zurückgekehrt,
Er ist's, den ich mit Buß' und Fasten feire."

So wird sie auch, als es das Schaffot zu besteigen gilt, in ihrer letzten Beichte, ihre Unschuld in bezug auf die Attentate auf Elisabeth, die ihr das Todesurteil eingebracht haben, auf das feierlichste bekunden und nur ihre Schuld Darnley gegenüber bekennen.

Melvil: So steigst du, überzeugt
Von deiner Unschuld, auf das Blutgerüste?

Maria: Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod
Die frühe schwere Blutschuld abzubüßen.

Dieses Qui pro quo, die Erleidung des Geschickes, das Andere verschuldet haben, um für eine alte eigene Freveltat zu büßen, die damit in keinem Zusammenhange steht, ist um so mißlicher, wirkt um so peinlicher, als das Vorkommnis weit zurückliegt und wir nur durch Marias Beichte davon erfahren, es nicht erleben. Es ist dies geradezu die Achillesferse der ganzen Tragödie.

Schiller hat dies offenbar selbst empfunden und dem schweren Mißstande palliativ abzuhelfen versucht, indem Maria wenigstens dadurch, daß sie bei der Begegnung mit der Elisabeth ihrer Leidenschaft und ihrem Hochgefühl die Zügel schießen läßt und so zur Vollstreckung des Todesurteils den letzten Anstoß gibt, ihr Verhängnis mit herbeiführt. Damit fällt sie indes nicht nur aus ihrer Rolle, sondern Schiller hat selbst das Netz, in das sie hereingeraten ist, so eng angezogen, daß — wie die Dinge nun einmal liegen — ihre Hinrichtung unvermeidlich erscheint. Die Begegnung mit der Elisabeth ist nur, wie der kurze Anflug eines gefangenen Vogels gegen die Stäbe seines Käfigs, dem er unmöglich entfliehen kann, ein aufregender Zwischenfall, der uns die Gefangene, zum Tode Verurteilte, nur in ihrer ganzen Hilflosigkeit vor Augen stellt. Sie obsiegt zwar moralisch und geistig, als Weib, über Elisabeth und verschafft sich damit die größte innere Genugtuung, aber nur, um damit das unabwendbare Verhängnis zu besiegeln, das sie nicht verschuldet hat.

Wenn Schiller sich einredete, durch Vorführung eines blindwaltenden, vom Erleider unverschuldeten Verhängnisses den altgriechischen Klassikern ihr Geheimnis abgelauscht zu haben und damit die Vorbedingung wirksamster Tragik, so hat er weder die Tragödien der alten Griechen richtig erfaßt, noch das tragisch Wirksame. Die Art und Weise, wie er die tragische Verkettung in seiner Maria Stuart durchgeführt hat, hat ihn von Äschylus, Sophokles und Euripides, denen er zuzusteuern meinte, kaum weniger weit entfernt, als von Shakespeare.

Schiller kann sich im Fatalismus gar nicht genug tun; die freie Willensbestimmung soll geradezu restlos ausgeschaltet werden. Elisabeth seufzt nicht nur darüber, daß sie um das Lob der Menge buhlen, einem Pöbel es recht machen muß, dem der Gaukler nur gefällt — selbst wenn sie sich das Zeugnis ausstellen kann, daß sie habe „gerecht" sein wollen, vermag sie dies als kein Verdienst gelten zu lassen. „*Die allgewaltige Notwendigkeit*", die auch das freie Wollen der Könige zwingt, habe ihr diese Tugend *geboten*! Dazu das Verhängnis ihrer Geburt aus ehebrecherischer Ehe, die bewirkt, daß ihr Thronrecht in Frage gestellt wird und ihr Maria Stuart als ein „ewig drohendes Gespenst" entgegenstellt. Wodurch ihre Handlungsweise — und wenn sie noch so tugendhaft sein möchte, — unabwendbar bedingt wird. So daß ihr jede freie Selbstbestimmung genommen ist. Sie soll dadurch in Schillers Vorstellung dem „Schicksal" gegenüber ebenso wehr- und willenlos sein, wie die unter dem Henkersbeil dahinlebende, ihrem Tode von Henkershand unrettbar entgegengehende Maria Stuart.

Während Schiller zugleich der Spur des großen Briten und der alten Griechen zu folgen meinte, näherte er sich, wie wir sehen werden, ohne es zu ahnen, immer mehr den von ihm so verpönten französischen Klassikern aus dem Zeitalter des Versailler Sonnenkönigs.

---

d) Die französischen Klassiker.

Eben in den Tagen, da Schiller sich an seine Maria Stuart machte, griff er, wie es scheint, zum ersten Male, nach Corneilles Rodogune, Pompée und Polyeucte. Er fand nicht Worte genug, um seiner Enttäuschung und Entrüstung Ausdruck zu geben. Er schreibt darüber an Goethe (31. Mai 99):

„Ich habe Corneillens Rodogune, Pompée und Polyeucte gelesen und bin über die wirklich enorme Fehlerhaftigkeit dieser Werke, die ich seit zwanzig Jahren rühmen hörte, in Erstaunen geraten. Handlung, dramatische Organisation, Charaktere, Sitten, Sprache, alles, selbst diese Verse bieten die höchsten Blößen, und die Barbarei einer sich erst bildenden Kunst reicht lange nicht hin, sie zu entschuldigen. Denn der falsche Geschmack, den man so oft auch in den geistreichsten Werken findet, wenn sie in einer rohen Zeit entstanden, dieser ist es nicht allein, nicht einmal vorzugsweise, was daran widerwärtig ist. Es ist die Armut der Erfindung, die Magerkeit und Trockenheit in Behandlung der Charaktere, die Kälte in den Leidenschaften, die Lahmheit und Steifigkeit im Gange der Handlung, und der Mangel an Interesse fast durchaus. Die Weibercharaktere sind klägliche Fratzen, und ich habe noch nichts als das eigentlich Heroische glücklich behandelt gefunden, doch ist auch dieses, an sich nicht sehr reichhaltige Ingredienz einförmig behandelt.

Racine ist ohne allen Vergleich dem Vortrefflichen viel näher, obgleich er alle Unarten der französischen Manier an sich trägt und im ganzen etwas schwach ist."

Wer wollte dem Dichter der „Maria Stuart" nicht bezeugen, daß er in allen Punkten, an denen seine Kritik gegen den Vater des französischen klassischen Theaters ansetzt, diesem überlegen ist? Wer aber wollte zugleich die seelische und dichterische Verwandtschaft Schillers mit Corneille verkennen? Ist nicht auch bei ihm das Heroische recht eigentlich das Rückgrat seiner Dramatik? Gilt dies nicht ganz besonders von seiner Maria Stuart? Drohen nicht, sobald das heroische Moment fehlt, zumal seine „Weibercharaktere" Schiffbruch zu erleiden? Was hat er, dadurch daß er der Königin Elisabeth, der Besiegerin der Armada, die Heldenhaftigkeit nimmt, aus ihr für eine „klägliche Fratze" gemacht! Wie stellt die leichtfertige Maria, indem sie plötzlich zur Heldin erwächst und ihr den Fuß auf den Nacken setzt, sie in Schatten! Wie kläglich steht die ewig Hin- und Herschwankende da, nachdem sie von ihrer Rivalin endlich befreit ist und die erlösende Tat trotzdem nicht auf sich zu nehmen wagt! Nicht nur der biedere Shrewsbury, der ihren „edleren Teil" vergeblich zu retten versucht hat, sagt ihr auf, ihre letzte Hoffnung, ersehnte Stütze, ihr Liebling, Graf Leicester, dem es, trotz seiner eignen Kläglichkeit die heldenhafte Maria angetan hat, ist — „zu Schiff nach Frankreich!" Kläglicher als diese Elisabeth hat noch keine Königin dagestanden.

Beherrscht nicht, ähnlich wie bei Corneille, wenn auch nicht in dieser Ausschließlichkeit, das heroische

Pathos auch Schillers dichterische Sprache, die freilich in der Fülle der Gedanken und des Wohllautes noch mehr mit derjenigen des Racine gemein hat, der ihm auch sonst so viele Vorzüge vor Corneille vorauszuhaben schien? Nur in bezug auf den heroischen Grundzug sollte Racine zurückstehen.

Unter den „Unarten der französischen Manier", die auch Racine an sich trage, begriff Schiller den Mangel an Ursprünglichkeit, Macht und Entfaltung der Leidenschaften, an Unmittelbarkeit der Darstellung, mit einem Worte — an Naturwüchsigkeit. Zweifellos hat er auch darin vieles vor den französischen Hofdichtern voraus, allein sündigen die Corneille und Racine nicht vor allem dadurch, daß sie sich zu sehr im Deklamatorischen ergehen, sich an ihrer eignen Rhetorik berauschen? Ist dies nicht eben das, was den Dichter der „Maria Stuart" von der Urwüchsigkeit abbringt und in die Irre führt? Eben das, was Schiller mit der „französischen Manier" gemein hat? In demselben Maße, als er auf die „Schönheit" seiner Perioden und Verse achtet und der Schönrednerei huldigt, wird er in ihr Geleise einfahren.

Vor allem aber nähert er sich den Franzosen, ähnlich wie vor ihm Lessing mit seinem „Nathan", Goethe mit „Iphigenie" und „Tasso", auch dadurch, daß er in der Regelmäßigkeit und Abrundung im Aufbau ihnen nachstrebt. Steht „Maria Stuart" an Urwüchsigkeit gegen den Wallenstein zurück, so hat sie dafür die Übersichtlichkeit und Geschlossenheit vor ihm voraus, ist sie ganz anders aus einem Gusse, ist sie, mit andern Worten, mehr dazu angetan, den Beifall der französischen Akademisten zu finden.

e) Das Theatralische im Gegensatz zum Tragischen.

Von dem dramatisch und tragisch Wirksamen ist das Theatralische sehr zu unterscheiden. So war Goethes Götz in hohem Maße dramatisch und auch tragisch, indes trotzdem durchaus untheatralisch. Goethen liegt das Theatralische so wenig, daß er sich zum Theaterdichter ein für allemal nicht eignete, er von der Bühnenwirkung seiner tiefer wurzelnden Dramen absah, bei ihrer Konzeption an die Bühne gar nicht dachte. Auch Schiller hatte, wie erinnerlich, seinen Erstling, seine „Räuber", nicht nur konzipiert, sondern auch ausgestaltet, ohne dabei an eine Aufführung auf der Bretterbühne, beim Lampenlicht, zu denken. Ihm lag indes das Theatralische infolge seines ihm eingeborenen Pathos, so im Blute, daß seine „Räuber" nur geringer Zustutzung bedurften, um im höchsten Maße theatralisch wirksam zu werden. Schon in seinem „Fiesko" überwog das Theatralische so stark, daß das ganze Stück wie in bengalische Beleuchtung gerückt erscheint und trotz seiner handgreiflichen Mängel heute noch zu den bühnenwirksamsten gehört. Auch „Kabale und Liebe" und dem „Don Carlos" fehlt es wahrlich nicht an theatralischen Effekten ersten Ranges.

Diesen so ausgesprochenen Zug ins Theatralische hat Schiller selbst als eine Gefahr für sich empfunden, als etwas, das seinem Ideal des Dramatikers nicht entsprach, und daher zu überwinden getrachtet. Bei der Konzeption des „Wallenstein" hatte er, um nicht ins Theatralische zu verfallen, von der Bühnenmäßigkeit geradezu abgesehen. Wie er indes

bei der Ausarbeitung von der Prosa zum fünffüßigen Jambus, zu Vers und Reim überging, so ist er auch immer mehr auf theatralische Wirksamkeit bedacht gewesen. Darin ist er schließlich so weit gegangen, daß der Haupttrumpf, den er am Schlusse ausspielt, ein rein theatralischer ist, der als solcher den Ausklang der Tragödie bedenklich genug abschwächt. Eben ist die Gräfin Terzky, die in ihrem stolzen Familiengefühl den Fall ihres Hauses nicht überleben will, vom Gifte, das sie zu sich genommen hat, bewältigt, abgetreten. Gordon ruft: „O Haus des Mordes und Entsetzens!" Da kommt noch schnell der Briefbote und händigt Gordon den Brief ein mit dem kaiserlichen Siegel und der Überschrift: „Dem Fürsten Piccolomini!" Und der Vorhang fällt. Was ist das anderes, als ein Theatercoup? Man wende nicht ein, daß Octavio, der als Judas den tragischen Ausgang Wallensteins herbeigeführt hat, sein Urteil gesprochen erhalten muß — die Art und Weise und der Platz, an dem es geschieht, als Schlußwort, gibt dem ganzen Spiel eine schiefe Wendung. Nicht nur, daß es den Anschein gewinnt, als hätte Octavio alles nur des Fürstentitels wegen getan, — er tritt damit geradezu als Hauptfigur an die Stelle Wallensteins. Dabei springt das vernichtend spitze Wort in seiner satyrischen Tragweite fast in Komik um. Der „Effekt" aber ist in der Tat ein verblüffender.

Der Schluß der Maria Stuart ist nur zu analog.

In dieser spielt Leister erst recht keine so ausschlaggebende Rolle, daß die Entwickelung der Tragödie durch sein Tun und Lassen wesentlich bedingt

würde, dazu ist er eine viel zu unbedeutende Figur; er illustriert den Konflikt zwischen Elisabeth und Maria höchstens insoweit, als weibliche Eitelkeit in Frage kommt. Er selbst ist dabei nichts weniger als ein Mann. Wenn daher das Spiel mit dem lakonischen Satze schließt: „Der Lord läßt sich entschuldigen, er ist zu Schiff nach Frankreich" — so wirkt die Bedeutung, die ihm solcherweise beigelegt wird, im Gegensatz zu der ihm in Gemäßheit seiner Rolle im Stück zustehenden, — par contraste — geradewegs tragi-komisch, wir müssen ob des geflügelten Wortes — l a c h e n. Und dies, eben da wir weinen sollten! Ist nicht auch dies ein theatralischer Blender?

Daß Schiller selbst an solcher zugleich verblüffender und erheiternder Schlußwendung solches Gefallen gefunden hat, erklärt sich wohl daraus, daß er das Bedürfnis empfand, den Albdruck des Trauerspiels zum Schlusse los zu werden. Das ist ihm in beiden angezogenen Fällen, zumal bei der Maria, entschieden geglückt. Hat er damit aber nicht selbst über sein Trauerspiel als Tragödie den Stab gebrochen? Soll uns nicht nach seinem eignen klassischen Worte die Tragödie zugleich zermalmen und erheben? Muß sie nicht, um dies zu bewirken, dies von innen heraus tun? kraft der Teilnahme und Bewunderung, die sie uns einflößt? Soll sie nicht, einem Gewitter gleich, uns mit Furcht und Schrecken durchzucken, bis ins Mark hinein erschüttern, jedoch nur, um, wenn das Gewitter sich ausgetobt hat, die schwüle, zur Erde niederdrückende Luft rein und leicht geworden ist, wie der zum Himmel hebende Äther, uns, erleichtert und befreit, neues Leben atmen zu

lassen? Ist dies beim Wallenstein wirklich der Fall? Wohl ist sein Ausgang ein erschütternder, allein zugleich ein so grauenhafter, unversöhnlicher, daß wir im Blute gradezu ersticken. „O Haus des Mordes und Entsetzens!“ ist denn auch alles, was Gordon zu rufen vermag. Würden wir uns nicht entsetzt, mit Abscheu von dem Erlebten abwenden, in tiefster Niedergeschlagenheit das Haus verlassen, wenn nicht der Courier mit dem kaiserlichen Briefe noch anlangte und unsre Aufmerksamkeit in etwas ablenkte, die moralische Entrüstung über Octavio unser Ethos einigermaßen ins Gleichgewicht brächte? Das aber ist noch lange keine innerliche Läuterung und Befreiung, noch weniger eine Erhebung. Wir werden nur für einen Augenblick von dem sonst Unerträglichen abgezogen; damit aber von dem Hauptinhalt der Dichtung. Daß dies erforderlich erscheint, ist der schlagendste Beweis dafür, daß diese ihr Ziel nicht erreicht hat. Tatsächlich ist „Wallensteins Tod“ seinem Inhalte nach mehr Schauerstück als Tragödie. Es handelt sich nicht nur um eine feige Mordtat — diese ist obendrein bis in ihre Einzelheiten, bis auf den letzten Blutstropfen mit vollendeter Meisterschaft theatralisch ausgeschlachtet. Mord bleibt Mord, auch wenn, wie in diesem Falle, politische Beweggründe ihn bedingen. Mord aber schneidet gleichsam das Tischtuch zwischen uns Menschen entzwei, da hört die Gemeinschaft und damit das Mitempfinden auf, ist das Menschtum schachmatt gesetzt. Die Tragödie aber soll durch Erweckung von Furcht und Mitleid uns nicht nur erschüttern, sondern vereinigen, die Menschheit nicht zersetzen, sondern zusammenschließen, nicht nieder-

schmettern, es kann dies nicht oft genug wiederholt werden, sondern *erheben*, uns mit uns selbst und mit der Gottheit aussöhnen.

Was vom Wallenstein gilt, gilt in erhöhtem Maße noch von der Maria Stuart. Auch hier, und hier erst recht, ist das Thema ein *Justizmord*. Hierüber kommt man nicht hinweg. Mag Maria selbst ausgesöhnt, als eine Verklärte, noch so gefaßt dem Tode von Henkershand entgegengehen, je unverschuldeter und edelmütiger sie diesen erleidet, nur um so mehr ist die blutige Untat dazu angetan, unser Entsetzen und unsern Abscheu zu steigern. Und diese empörende Mordtat ist theatralisch bis aufs letzte ausgebeutet! Wenn Schiller es als einen Hauptvorzug angesehen hat, daß das Todesurteil, das zum Schlusse zur Vollstreckung kommt, gefällt ist schon vordem der Vorhang aufgeht, und derart der Schlußakt im Eingang schon gegeben ist, Maria von Anfang bis zu Ende unter dem Fallbeil steht, das unaufhaltsam auf ihren Nacken niedergehen muß, so kommt die Empfindung nur zu leicht auf: ist ihr Kopf dem Henker verfallen, warum ein solcher grausamer Aufschub? Wogt das Spiel der Leidenschaften stürmisch auf und nieder, werden wir wiederholt gerührt und gepackt, vom Dichter mit fortgerissen, so werden wir doch den Albdruck des unabwendbaren Todesurteils nicht los. Nicht genug damit, daß wir die Hinrichtung der Unschuldigen über uns ergehen lassen müssen, wir erfahren hintennach noch zu guter Letzt, daß es sich wirklich um einen Justizmord in aller Form gehandelt hat. Meldete Kent nicht zum Schluß: „Der Lord läßt sich entschuldigen, er ist zu Schiff nach Frankreich", würden

wir vor Abscheu und Entrüstung nicht aus noch ein wissen. So überschleicht uns, dank dem Theatercoup eines unvergleichlichen Regisseurs, ein befreiendes Lächeln, das uns wenigstens für den Augenblick auch über die Schwelle dieses Hauses „des Mordes und Entsetzens" hinweghilft.

Wie ganz anders ergreifend, im tiefsten Grunde versöhnend, befreiend, erhebend gehen Shakespeares Tragödien, auch die düstersten aus: man denke nur an Hamlet, Othello oder Lear! Selbst das Schauerstück Macbeth ist nicht ohne versöhnenden Abschluß.

Das theatralisch Wirksame und wahrhaft Tragische sind eben zweierlei. Die Kunst des Bühnendichters muß darin gipfeln, beides in einem Brennpunkte zu vereinigen. Gegen die hehre Göttin der Tragödie, die Melpomene, kann er sich nicht schwerer vergehen, als wenn er das Theatralische an Stelle des Tragischen setzt, das Tragische überwuchern läßt. Schiller selbst scheint deutlich empfunden und erkannt zu haben, daß er, verführt durch den Gedanken an die Bühnendichtung, in dieser Hinsicht sich schwer verfehlt habe, schon im Wallenstein. Wie schreibt er doch von Weimar aus an J. W. Süvern (26. Juli 1800):

> „Nur die spätere Idee, den Wallenstein auf die Bühne zu bringen, war schuld, daß ich gewisse Forderungen der Kunst dem Bedürfnisse der Theater aufopfern mußte."

Mag er hierbei zunächst an die Schwierigkeit einer theatralisch wirksamen Dreiteilung des überlangen Stückes gedacht haben, so doch zweifellos auch an das Theatralische überhaupt. Ein Bekennt-

nis, das sich gelegentlich seiner „Jungfrau" wiederholen wird.

Durch nichts aber ist der große Brite, der Will of all Wills, mehr gekennzeichnet, als dadurch, daß bei ihm die tiefste Tragik in theatralisch wirksamster Form ihren vollgültigsten Ausdruck findet. Wie dereinst im Rückblick auf seinen „Don Carlos", so mochte Schiller auch wieder im Rückblick auf seinen Wallenstein und seine Maria Stuart darob seufzen, daß er es diesem „Enceladus" der Tragödie nach wie vor nicht gleichzutun vermöge. Hier gab es keine Rettung, als immer wieder von neuem zu ihm in die Schule zu gehen, möglichst engen Anschluß an ihn zu gewinnen suchen.

Es ist bezeichnend, daß Schiller sich in diesen Tagen dem „Macbeth" zuwendet, jenem Shakespeareschen Trauerspiele, das, indem es einen Mörder und seine schier endlosen Bluttaten zum Gegenstande hat, von allen Tragödien des großen Briten am wenigsten läuternde, befreiende, erhebende Kraft in sich trägt. Dafür ist es freilich mit seinen unvergleichlichen Schauerszenen, in der Einfachheit und Geschlossenheit seines Aufbaues, rein theatralisch — vielleicht das wirksamste.

14. Shakespeare's Macbeth.

Schiller war noch mitten in der Ausarbeitung seiner Maria Stuart, als er es unternahm, den Shakespeareschen Macbeth für die deutsche Bühne zuzurichten. Er meinte, damit in wenigen Tagen zustande zu kommen. Die Prosa-Übersetzungen von Wieland, Eschenburg und Wagner genügten ihm indes so wenig, daß er sich kurzer Hand entschloß, es selbst mit einer Verdeutschung von Grund aus zu wagen und dies zwar im Vollklang seiner fünffüßigen Jamben.

Bedenkt man, daß Schiller der englischen Sprache so wenig mächtig war, daß er den großen Briten nicht ohne deutschen Text daneben im Original lesen konnte und er einen englischen Shakespeare zunächst nicht einmal zur Hand hatte, so war der Entschluß wahrlich keine geringe Vermessenheit. Indes — hatte er nicht seine Übertragungen aus dem Euripides fertig gebracht, obgleich ihm das Griechische noch ungleich mehr Schwierigkeiten bereitete als das Englische?

Das frohgemute Vertrauen in seine souveräne Meisterschaft in solchen Dingen hat ihn auch diesmal nicht getäuscht — seine Übertragung ist als Ganzes genommen, ein rhetorisches Meisterstück, das bis auf den heutigen Tag seinesgleichen sucht. Dabei bietet gerade der Macbeth Shakespeares, mit seiner geheimnisvoll-gedrängten Diktion, dem

Übersetzer schier unüberwindliche Schwierigkeiten, vor denen A. W. Schlegel selbst zurückgescheut ist. Von der Tragweite dieser Schwierigkeit scheint Schiller allerdings keine zureichende Vorstellung gehabt zu haben. Das Helldunkel und Gespensterhafte war ohnehin nicht seine Stärke. Zum Maßstab für seine Leistung hatte er auch zunächst nur die Verdeutschungen in Prosa seiner Vorgänger vor Augen. Als er sich schließlich doch den englischen Shakespeare verschaffte (es war das Exemplar der Frau v. Stein, welches ihr dereinst gedient hatte, ihn mit Hilfe von Lenz im Original zu lesen), wurde er allerdings gewahr, wie wenig seine Version sich in den feineren Nuancen mit der Original-Dichtung deckte. Er beschied sich denn auch im „Chor" der Übersetzer aufzugehen.

Belangreicher als die unvermeidliche Divergenz in der Diktion waren die gewollten Abweichungen, wie sie Schillern unerläßlich schienen. Bei der ersten Begegnung der Hexen mit Macbeth dünkten ihn diese zu ungreifbar und in ihrer Einwirkung auf Macbeth zu unverständlich. Hier meinte er *verdeutlichen* zu müssen.

In der Tat sind bei Shakespeare die Hexen durchaus nebelhafte Erscheinungen und nur Unholde, die dem hilflosen Menschen so viel Unheil als möglich bereiten, ohne ihn *direkt*, ohne sein eigenes Zutun, zugrunde zu richten.

> Nicht bohren darf ich's Schiff zu Grund,
> Doch Sturm soll's setzen alle Stund'.

Sind das aber nicht eben die „Hexen", wie sie Shakespeare brauchte? Sollten sie nicht, als rechte „Luftgeister", wie sie der Nebel im öden schottischen

Hochland vor die Sinne zaubert, die ebenso jählings wieder zu Luft werden, wie sie aus Luft geworden, möglichst ungreifbar sein? Sollten sie nicht, gleich den im Dunkel von Macbeths ehrgeiziger Brust geheimnisvoll auf und nieder wogenden Leidenschaften, diesen betören, ohne daß er sich darüber klare Rechenschaft abzulegen vermocht hätte? Gleich verführerischen Stimmen aus dem tiefsten Grunde seiner Seele auftauchen? Es ist für sie denn auch bezeichnend, daß sie, die sekundären Geister, sich aus eigener Initiative, ohne Befehl der Hekate selber, ihrer Gebieterin, an Macbeth heranmachen.

Dieses geheimnisvolle Helldunkel und Gespensterhafte war, wie gesagt, nicht Schillers Fall. Die Hexen mußten gleich anfangs mit der Sprache klarer herauskommen, auch mußten sie in ihrer Wesenart deutlicher umschrieben werden. Er machte sie zu „Schicksalsschwestern", welche durch ihre verführerischen Lockungen die Menschen zugrunde richten. Die Erste weiß demgemäß eine förmliche „Ballade" vorzutragen, wie sie einen armen Fischer zugrunde richtete, dem sie einen Goldklumpen ins Netz legte. Der Schatz verführte ihn zu einem ausschweifenden Leben. Da das Geld nur zu bald alle war, ward er zum Räuber. Schließlich stürzt er sich in reumütiger Verzweiflung ins Wasser, begeht er Selbstmord.

Er vertraute, der Tor, auf Hexengold
Und weiß nicht, daß er der Hölle zollt!
— — — — — — — — — — —
Du gabst mir das Gold, du ziehst mich nach!
Und stürzt sich hinab in den wogenden Bach!

Weder Inhalt noch Tonfall dieser Ballade vertragen sich mit dem sonstigen „tollen Zeug", das die

Hexen zum besten geben. Die Inkongruenz wirkt geradezu schreiend.

A. W. Schlegel spottete darüber:

Du willst in Furien die Hexen travestieren:
Meinst du, das sei die Art, mit Hexen umzugehn?
Da werden beiderseits die Damen protestieren,
Und Shakespeare, Äschylos sich selbst nicht mehr verstehn.

Noch weit verfehlter ist die Umwandlung des derben Pförtners, der in der Morgendämmerung nach der Mordnacht — zum Entsetzen von Macbeth und seiner Lady — sich über das ungestüme Pochen am Tore aufhält, in einen gemütlichen thüringschen Nachtwächter, der ein frommes Lied anstimmt, um den Morgen anzukündigen.

Verschwunden ist die finstre Nacht,
Die Lerche schlägt, der Tag erwacht,
Die Sonne kommt mit Prangen
Am Himmel aufgegangen.
— — — — — — — — — — —
Lob sei dem Herrn und Dank gebracht,
Der über diesem Haus gewacht,
Mit seinen heiligen Scharen
Uns gnädig wollte bewahren.
— — — — — — — — — — —

Schiller stieß sich offenbar an den mehr als derben Zynismen des halbtrunknen Pförtners. Darüber übersah er, daß dieser gradwegs den — Höllenpförtner spielt. Durch ihre furchtbare Freveltat haben Macbeth und seine Lady ihr Haus, ihre eigene Brust sich zur Hölle gemacht. Indem an der Pforte geklopft wird, klingt es ihnen — als drohte sich ihnen die Höllenpforte zu öffnen. Wie zucken sie zusammen! Wie rat- und hilflos

stehen sie da! Vergeblich ruft die Lady, ohne deren Zuspruch und Kaltblütigkeit Macbeth die Untat nie gewagt hätte, er solle sein Nachtkleid umwerfen, damit sie nicht als Wachende erscheinen. Er stürzt davon, indem er reumütig ruft: „Weck' Duncan mit dem Klopfen! Könntest du's!" — In die Hölle führen auch die Worte des Pförtners:

> Ist das ein Klopfen hier! Wenn einer Pförtner am Höllentore wäre, der hätte genug mit dem Aufschließen zu tun. Tapp, tapp, tapp! Wer ist da, in Beelzebubs Namen? Da kam ein Pächter, der sich aufhing, als 'ne gute Ernte in Aussicht war: kommst grade recht; wenn du nur genug Sacktücher mitbringst; hier wirst du dafür schwitzen. — Tapp, tapp! Wer ist da, in des andern Teufels Namen? Ei, da kommt ein doppelzüngiger Schuft, der in beide Wagschalen hinein gegen jede schwören konnte" — u. s. f.

bis er schließlich ruft:

> „Doch der Platz ist hier zu kalt für die Hölle, ich will nicht länger den Teufelspförtner spielen." —

So dienen die derben, satyrischen Auslassungen des Pförtners mit dazu, uns mit Macbeth und seiner Lady in die Hölle zu versetzen und nicht — wie Schillers Nachtwächter — in den sonnenhellen Morgen. Ist nicht das Höllische das eigentlichste Element in Shakespeares Macbeth?

Das Allermißlichste aber ist, daß Schiller, da er die Hexen durch eigene Zutaten recht eigentlich entheXt, dabei die Psychologie Macbeths zerstört. Nicht genug damit, daß die erste Hexe die andern zurückhalten will, weil die Meisterin darob schelten werde, daß sie einen „edlen Helden" ins Verderben führen, zu Sünd' und Mord verlocken, — sie er-

achtet dieses um so unverantwortlicher, als sie ihm das höchste Tugendzeugnis ausstellen zu müssen meint:

„Er ist tapfer, gerecht und gut,
Warum versuchen wir sein Blut?"

Wenn es trotzdem geschieht, so weil, wie die zweite und dritte Hexe verkünden, die höllischen Mächte nie mehr jubilieren, als wenn der Gute strauchelt und der Gerechte fällt.

Wo in aller Welt steht bei Shakespeare zu lesen, daß Macbeth „gerecht" und „gut" oder gar ein „Guter" und „Gerechter" sei? Ein tapfrer Degen, — von unbeirrbar physischem Mute — gewiß, und dies bis zuletzt, da er im Kampfe fällt. Sein „moralischer" Mut reicht indessen nicht weiter, als daß er seiner Lady, da sie ihn an sein Gelübde, sich über die Leiche Duncans hinweg zum Throne aufschwingen zu wollen, erinnert und an seine Liebe zu ihr appelliert, entgegnet: „Wer mehr wagt, als sein Gewissen verstattet, ist kein Mann". Im nächsten Augenblicke ist er bereit, seinen König unter seinem Dache, da dieser seine Gastfreundschaft in Anspruch nimmt, eigenhändig niederzumetzeln, wird er zum feigherzigen Mörder. Muß nicht Schiller selbst, im schreiendsten Widerspruche zu diesen Eingangsreden seiner Hexen, die Hekate, welche die Voreiligen nur deswegen schilt, weil sie sich an Macbeth herangemacht haben, ohne ihr, der Göttin, die „einzig alles Unheil schafft", Geheiß abzuwarten, rufen lassen:

„Und überdies, was ihr getan,
Geschah für einen schlechten Mann,
Der eitel, stolz, wie's viele gibt,
Nur seinen Ruhm, nicht Euren, liebt."

Oder, wie es bei Shakespeare wörtlich heißt: für einen Eigensinnigen (wayward son), der heimtückisch und zornentbrannt (spiteful and wrathful), wie andere auch, euch nur liebt, um seiner eignen Zwecke willen, der mit andern Worten in Selbstsucht aufgeht. Wo bleibt da der „Gute" und „Gerechte", den Schiller eingangs von seinen entherten Hexen verleiten läßt?

Auch in der Szene, da Macbeth von der Lady zu Duncans Ermordung überredet wird, die Schiller offenbar schon um einer zwingenden Argumentation willen weiter ausgesponnen hat, wird Macbeth, wenn auch nur im Munde seiner Lady, nicht nur zum tapfersten, sondern auch zum „besten" aller schottischen Thans.*)

Bei dieser Beschönigung desjenigen, der durch seine mißliche Wesenart sich selbst zugrunde richtet, wird man nur zu sehr an den Dichter des Wallenstein erinnert, da er, nach eben diesem Rezepte, diesen im selben Atemzuge zu einem Tugendhelden und Verbrecher stempelte. Selbst Shakespeare vermochte den enthusiastischen Tugendschwärmer Schiller, und wenn er eines seiner eignen Werke nur verdeutschen wollte, nicht innerhalb der realen Welt und damit

*) Den vielbesprochenen Ausruf Macduffs: „Er hat keine Kinder!" usw., eine Stelle, auf die Schiller von früh auf besonderen Nachdruck gelegt hat, hat er dadurch, daß er statt: „my pretty ones", „meine süßen Kleinen" — „meine zarten kleinen Engel" setzte, statt: „Höllen-Geier" — „höllischer Geier" und schließlich „At one fell swoop" anstatt: „Mit einem wilden Griff" — „Mit einem einzigen Tigersgriff" übersetzte und damit aus dem einheitlichen Bilde fiel, in der Tat entstellt. Die beste Übertragung ist wohl die in der Schlegel-Tieck'schen Ausgabe.

des Lebenswahren zu halten. Kann man sich gegen eine Charaktertragödie, wie die des Shakespeareschen Macbeth, schwerer versündigen, als indem man den Charakter des Helden aufhebt, durch unvereinbare Widersprüche in der Wurzel zerstört? Was Wunder, daß Schiller sich mit dem großen Briten nicht im gleichen Brennpunkte begegnen konnte!

15. Die Jungfrau von Orleans.

a) Schiller und Shakespeare.

Das Verhältnis von Schillers „Jungfrau" zu Shakespeares Pucelle, wie diese den ersten Teil seines Heinrich VI. beherrscht, liegt noch tief im Dunkeln. Durch Schiller selbst wissen wir nur, daß er beim Wiederlesen der drei Teile Heinrichs VI. und des sich ihnen anschließenden Richard III., im Jahre 1797, von der gewaltigen Tragödienreihe so bewältigt worden war, daß er sich vorsetzte, sie auf die Weimarische Bühne zu bringen. Als er an seine „Jungfrau" ging, ist er ängstlich darauf bedacht gewesen, sein Thema nicht vorzeitig zu verraten. Da er Körnern gegenüber das Geheimnis lüftet (28. Juli 1800), erwähnt er Shakespeare nicht. Körner schlug zwar alsbald in diesem nach, allein nur, um zu bemerken:

> „Shakespeare hat im ersten Teil von Heinrich VI. nur wenig davon (dem reichen Stoffe) benutzt und als echter Engländer die Französin durch Talbot zu verdunkeln gesucht."

Schiller hat brieflich hierauf nicht reagiert. Während wir derart von ihm selber über das Verhältnis seiner Jungfrau zum Shakespeareschen Stücke keinerlei Äußerung besitzen, hat er den Gegensatz zu Voltaires, des Spötters, Pucelle so scharf als möglich markiert. Drohte diese doch, zumal in den

höfischen Kreisen nur zu wohlbekannt, seine Verherrlichung der vom Witzling Verhöhnten ins Lächerliche zu ziehen und damit über Bord zu werfen. Karl August hielt in der Tat das Unternehmen für mehr als gefährlich. Auch seinem Gönner Dalberg hat Schiller, da er ihm das Drama schickte, eine Wegweisung geben zu müssen gemeint. Die Stanzen, die er deswegen an ihn richtete, waren dazu angetan, dem herrschenden Vorurteil in der weitesten Öffentlichkeit zu begegnen.

Das edle Bild der Menschheit zu verhöhnen,
Im tiefsten Staube wälzte dich der Spott —
— — — — — — — — — — — —
Es liebt die Welt, das Strahlende zu schwärzen
Und das Erhabne in den Staub zu ziehn;
Doch fürchte nicht! Es gibt noch schöne Herzen,
Die für das Hohe, Herrliche entglühn.
Den lauten Markt mag Mommus unterhalten;
Ein edler Sinn liebt edlere Gestalten."

Schiller hat zweifellos seine Jungfrau im Gegensatz zur Pucelle des französischen Witzlings konzipiert, aber auch im Gegensatz zu derjenigen des großen Briten?

Nach der in der Literaturgeschichte herrschenden Vorstellung sollte man meinen, daß dem so wäre. Aug. W. v. Schlegel hat zwar (in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst, Wien 1809) der Meinung Ausdruck gegeben, daß Schiller „im Charakter des Talbot und manchen andern Teilen nicht glücklich mit Shakespeare gewetteifert" habe. Über den aufgewandten Farbenzauber, der denn doch nicht so glänzend sei, als man sich's denken könnte, sei „das strengere Pathos" eingebüßt worden. Shakespeare's, wiewohl aus seinem nationalen Gesichts-

punkte parteiischen Darstellung sei dennoch „weit historischer und gründlicher". Das wahre schmachvolle Märtyrertum der verratenen und verlassenen Heldin erschüttere tiefer, als das rosenfarbheitere, welches Schiller im Widerspruch mit der Geschichte ihr andichte.

Schlegel findet, dort, wo er über den ersten Teil von Shakespeares Heinrich VI. handelt, daß Shakespeare es zu Anfang zweifelhaft lasse, ob die Jungfrau nicht wirklich eine himmlische Sendung habe; sie erscheine in der reinen Glorie jungfräulichen Heldenmutes; sie gewinne, und dieser Umstand sei von der Erfindung des Dichters, durch ihre übernatürliche Beredsamkeit den Herzog von Burgund für die französische Sache; nachher nehme sie indes, durch Eitelkeit und Wollust verderbt, ihre Zuflucht zu höllischen Geistern und gehe schmählich zugrunde.

Diese Kennzeichnung und Beurteilung von Shakespeares Pucelle durch Schlegel ist noch die glimpflichste, welche die Literaturgeschichte aufweist.

Bulthaupt faßt sein Urteil — und dies in Übereinstimmung mit seinen namhaftesten Vorgängern und Nachfolgern (in seiner Dramaturgie des Schauspiels) — in nachfolgenden Sätzen zusammen:

> „Die Shakespearesche Pucelle beweist wohl hinlänglich, daß der sonst so übergroße Dichter, dessen dramatische Qualitäten von keinem Poeten aller Länder und Zeiten übertroffen werden, die geschichtliche Ahnungs- und Erklärungsgabe nicht besaß, die ihm blinde Fanatiker andichten wollen. Von einem Verständnis des Geistes des Mittelalters, als dessen letzte große Vertreterin die Jungfrau von Orleans uns erscheint, zeigt sich bei ihm auch nicht die leiseste Spur, und das hexenhafte Zerrbild, das er aus

ihr geschaffen, bleibt unhistorisch und unpraktisch zugleich, widerspruchsvoll und roh, eine abstoßende Entstellung der Wahrheit. Sein Britentum war hinzugekommen, ihn mit Blindheit zu schlagen, und diesen Makel hat Shakespeare der gemeinen Politik Englands in dem Verfahren gegen die Jungfrau noch hinzugefügt."

Auch W. Creizenach (in seinem kürzlich erschienenen 4. Bande der Geschichte des neueren Dramas, S. 652—56) weiß nicht anders, als daß Shakespeare das hexenhafte Zerrbild, wie es ihm die Chronik an die Hand gegeben hätte, noch weiter verunstaltet habe. Um dies zu erweisen, zieht Creizenach, mit Übergehung oder sogar Verkennung und Mißdeutung aller entgegengesetzten Züge und Umstände, in wirrem Durcheinander, nur solche Momente an, die für seine absprechende Auffassung sprechen. Alles, um die Shakespearesche Jungfrau vor der Schillerschen „in den tiefsten Staub zu wälzen"!

Selbst Fr. Th. Vischer, der hervorragende Dichter-Ästhetiker, der in seinen Shakespeare-Vorträgen (5. Band) den Inhalt des Shakespareschen Stückes referierend, die Reden der Pucelle zum Teil wörtlich wiedergibt, meint, so wenig dies den angezogenen Reden entspricht, daß Shakespeare, der Sohn des 16. Jahrhunderts, damals noch unreif und als Engländer jener Zeit natürlich nicht für den Patriotismus der Franzosen und ihrer Pucelle begeistert, auch in der traditionellen Vorstellung befangen, sie sei eine Hexe, den Vorgang einfach, sachlich behandle, „doch sonst ganz gut". Es sei eben wie ein altes, objektives, porträtartiges Bild. Trotz dieser begütigenden Einschränkung des dem großen

Briten auch von ihm so reichlich gespendeten Tadels, hält es auch Vischer mit Schiller gegen Shakespeare.

Daß der große Brite, in blinder, roher, nationaler Voreingenommenheit aus der französischen Nationalheldin ein „hexenhaftes Zerrbild" gemacht habe, steht demnach heutzutage für die Literarhistoriker so fest, daß eine diametral entgegengesetzte Anschauung, soll sie nicht für ein herausforderndes Paradoxon gelten, der eingehendsten Begründung nicht entraten kann. Nimmt doch, wie wir sahen, selbst nach Schlegel die „wunderbare Schutzheldin ihres Vaterlandes" bei Shakespeare nicht nur ihre Zuflucht zu höllischen Geistern, sondern dies auch noch „durch Eitelkeit und Wollust verderbt"; um derart schmählich zugrunde zu gehen!

Nicht minder fest steht, daß Schiller die Heldenjungfrau nicht nur aus der Voltaireschen, sondern auch aus der Shakespeareschen Verunglimpfung und Verschimpfierung gerettet habe.

Wie steht es in Wahrheit mit der Pucelle des großen Briten?

---

b) Shakespeare's Pucelle.

α) Im französischen Lager.

Die Pucelle ist im ersten Teil Heinrich VI. nichts weniger, als eine Nebenfigur: bildet doch der Kampf um Frankreich den Hauptinhalt des ganzen Stückes und obsiegen die Franzosen doch nur dank der Heldentaten der Pucelle! Leitete nicht der Zwist

zwischen den York und Lancaster, wie ihn die Minderjährigkeit Heinrichs VI. bedingt, den fürchterlichen Bürgerkrieg ein, der den zweiten und dritten Teil Heinrichs VI. und auch noch Richard III. ausfüllt, könnte das Drama kurzweg „Die Pucelle" überschrieben sein, so sehr ist sie mit ihrem Gegenpart Talbot die Hauptperson. Ihr Schicksal, ihr Sieg und ihr Fall bilden Eingang, Umkehr und Ausgang des fünfaktigen Dramas.

Vergegenwärtigen wir uns den Sachverhalt, den Gang der Handlung.

Talbot hat vor Orleans eine schwere Niederlage erlitten. Er selbst ist verwundet und gefangen worden. Die Belagerung droht, im Gefolge dieser Katastrophe, durch die Übermacht der Franzosen aufgehoben zu werden. Salisbury verlangt Verstärkung. Diese wird von London aus vorbereitet. Zugleich beschließt Bedford, den unvergleichlichen Talbot aus der Gefangenschaft zu lösen und müßte der Eine gegen vier französische Lords eingetauscht werden!

Im französischen Lager wird die Lage indes sehr anders beurteilt. Der Dauphin Carl gibt, angesichts des Heldenmutes der Engländer, Orleans verloren.

Verlassen wir die Stadt; Tollköpfe sinds
Und Hunger treibt sie nur zu größerm Eifer.
Von Alters kenn ich sie; sie werden eher
Die Mauern mit den Zähnen niederreißen,
Als daß sie die Belagerung gäben auf.

Da erscheint der Bastard von Orleans:

Mich dünkt, eu'r Blick ist trüb und bang die Miene;
Ist Euer letzter Unfall daran schuld?
Verzaget nicht, denn Beistand ist zur Hand:

Ich bringe eine heil'ge (holy) Jungfrau her,
Durch ein Gesicht, vom Himmel ihr gesandt,
Ersehen, die Belagerung aufzuheben,
Und aus dem Land die Englischen zu jagen.
Sie hat der tiefen Prophezeiung Geist,
Roms alten neun Sibyllen überlegen:
Was war, was kommen wird, kann sie erspähn.
Sagt, ruf' ich sie herbei? Glaubt meinen Worten,
Denn sie sind ganz untrüglich und gewiß.

Sie soll kommen. Der Dauphin will ihre Hellseherei aber gleich auf die Probe stellen. Er tritt in den Hintergrund und läßt sie von Reignier begrüßen, als sei dieser der Dauphin. Obgleich sie weder diesen noch Reignier gesehen, geht sie an Reignier vorbei, grad auf den Dauphin zu. Damit hat sie die erste Probe bestanden. Reignier bemerkt hiezu:

Sie nimmt sich brav genug im ersten Sturm.

Sie selbst stellt sich vor mit den Worten:

Dauphin, ich bin die Tochter eines Schäfers,
Mein Witz in keiner Art von Kunst geübt.
Doch Gott gefiel's und unsrer lieben Frau,
Auf meinen niedern Stand ihr Licht zu strahlen.
Sieh, da ich meine zarten Lämmer hüte
Und biete dürrem Sonnenbrand die Wangen,
Geruht mir Gottes Mutter zu erscheinen,
Und heißt durch ein Gesicht voll Majestät
Mich meinen knechtischen Beruf verlassen,
Mein Vaterland von Drangsal zu befrein.
Sie sagte Beistand und Erfolg mir zu.
In voller Glorie tat sie mir sich kund.

Und da ich schwarz war und versengt zuvor,
Goß sie auf mich mit jenen klaren Strahlen
Der Schönheit Segen, die ihr an mir seht.

Man soll ihr nicht blindlings aufs Wort glauben.

Frag' mich nun was du nur ersinnen kannst,
Unvorbereitet will ich Antwort geben.
Prüf' meinen Mut im Kampfe, wenn du wagst,
Und über mein Geschlecht wirst du mich finden.
Deß sei getrost, dein Glück wird mächtig sprossen,
Nimmst du mich an zu deinem Kampfgenossen.

Und der Dauphin kreuzt mit ihr den Degen.

Carl: In Gottes Namen komm, mich schreckt kein Weib.
Pucelle: Und lebenslang flieh ich vor keinem Mann.

(sie fechten)

Carl: Halt ein die Hand! du bist 'ne Amazone,
Und mit dem Schwert Deborah's fechtest du!
Pucelle: Christs Mutter hilft mir, sonst wär ich zu schwach.

Von Gemeinschaft mit den bösen Geistern und damit Hexerei ist, wie wir sehen, keine Rede. Sie hat, mit Schlegel zu reden, eine „himmlische Sendung und erscheint „in der reinen Glorie jungfräulichen Heldenmutes". Vergleichbar nur der biblischen Deborah, der jüdischen Helden-Jungfrau und Volkserretterin. In ihrer eigenen Vorstellung: von der Mutter Gottes berufen, ihr über alles geliebtes Frankreich zu retten. Die Voraussetzung dabei ist, daß sie ihre Jungfräulichkeit wahrt. Auch diese Probe besteht sie auf das Unerschütterlichste und Glänzendste.

Der Dauphin, ihr König! ist nicht nur körperlich ihrem Schwerte unterlegen — sie hat ihn auch seelisch bewältigt.

Carl: Wer dir auch hilft, du, du mußt mir nun helfen.
Ich brenne vor Verlangen ungestüm,
Du hast mir Herz und Hand zugleich besiegt.
Hohe Pucelle, wenn du so dich nennst,
Laß deinen Knecht, nicht deinen Herrn mich sein!
Der Dauphin Frankreichs bittet dich hierum.

Worauf sie entgegnet:

Ich darf der Liebe Bräuche nicht erproben,
Weil mein Beruf geheiligt ist von droben.

Eine solche Reinheit und Hoheit ist freilich den frivolen Hofleuten — unfaßbar. Sie können sich des Lächelns und Spöttelns darob um so weniger enthalten, als sie das Ohr des Herrschers hat. Bemerkt Reignier ungeduldig: „Mich dünkt, der Prinz ist lange im Gespräch" — so höhnt Alençon ganz unverholen:

Er hört gewiß dem Weiberrock die Beichte,
Sonst dehnt' er so die Unterredung nicht.

„Der Weiber Zungen" könnten schlau verführen. Als indes Reignier den Dauphin anruft, indem er fragt, ob Orleans verlassen wird oder nicht, antwortet für den Dauphin die Pucelle:

Ich sage nein! Kleingläub'ge Memmen ihr!
Kämpft bis zum letzten Hauch, ich will euch schirmen!

Worauf der Dauphin:

Wie sie sagt, stimm ich bei: wir fechten's aus!

Und so reißt sie die Verzagten zu erneutem Kampfe mit sich fort. Zur Befreiung von Orleans.

β) Auf dem Schlachtfelde.

Talbot ist wieder zur Stelle; um so kampfesfreudiger, ungestümer, als er nicht nur sein eigenes Mißgeschick gut zu machen, sondern auch den tödlich verwundeten Salisbury zu rächen hat. „Mein Name schon", ruft er in selbstbewußter Überhebung, „bedeutet Frankreichs Fall". Da donnert es, gleich darauf Getümmel.

Talbot: Was rührt sich? Was für ein Tumult im Himmel?
Woher kommt dies Getümmel und der Lärm?

Ein Bote kommt herbeigestürzt und meldet:

Herr, Herr, die Franken bieten uns die Stirn.
Vereint mit einer Jeanne la Pucelle,
Einer neu erstandnen heiligen Prophetin,
Führt große Macht der Dauphin zum Ersatz.

Talbot stürzt sich ins Getümmel, verfolgt und treibt den Dauphin zurück. Sobald indes die Pucelle auf dem Plane erscheint, vermag er nichts mehr; sie jagt die Engländer nur so vor sich her.

Talbot: Wo ist mein Mut und meine Stärk' und Kraft?
Die Scharen weichen, ich kann sie nicht halten;
Sie jagt ein Weib, mit Rüstung angetan.
(Die Pucelle kommt zurück)
Hier kommt sie, hier! — Ich messe mich mit dir,
Beschwör' dich, Teufel oder Teufelsmutter!
Ich lasse Blut dir, du bist eine Hexe!
Gib deine Seele stracks ihm, dem du dienst!

Sie, die sich von Gott gesendet fühlt, eine Hexe? Da soll das Gottesurteil entscheiden!

Komm, komm! Ich bin's, die dich erniedern muß!

Und sie kreuzt den Degen mit Talbot selbst. Sie schlägt ihm die Waffe aus der Hand.

Talbot: Ihr Himmel, laßt ihr so die Hölle siegen?
Eh' soll gespannter Mut die Brust mir sprengen,
Die Arme sollen von den Schultern reißen,
Als daß ich nicht die freche Metze strafte.

Worauf die Pucelle:

Talbot, leb wohl! Dein Stündlein kam noch nicht.
Ich muß mit Nahrung Orleans versehen;
Hol mich nur ein, ich spotte deiner Stärke.
Geh, geh, ermuntre dein verschmachtet Volk;
Hilf Salisbury, sein Testament zu machen:
Der Tag ist unser, wie noch mancher mehr.

Und sie zieht mit ihren Soldaten in Orleans ein. Talbot vermag nur verzweifelnd seine Ohnmacht zu bekunden.

In Orleans ist die Pucelle hinein,
Trotz uns und Allem, was wir konnten tun.
O möcht' ich sterben doch mit Salisbury!
Ich muß mein Haupt vor Scham hierüber bergen.

Der Verzweiflung der Engländer entspricht der Jubel der Franzosen. Der Dauphin aber ruft:

Nicht wir, 's ist Jeanne, die den Tag gewann,
Wofür ich mit ihr teilen will die Krone,
Und alle Mönch' und Priester meines Reichs
In Prozession ihr stets lobsingen sollen.
Ich bau ihr eine stolz're Pyramide
Als die zu Memphis oder Rhodope's;
Und wenn sie tot ist, soll ihr zum Gedächtnis
Die Asch' in einer köstlicheren Urne
Als das Kleinoden-Kästchen des Darius,
Bei hohen Festen umgetragen werden,
Vor Frankreichs Königen und Königinnen.
Nicht länger rufen wir Sankt Dionys,
Patronin ist nun Jeanne la Pucelle.

γ) Talbot.

Der gewaltige Talbot ist so ganz als Gegenteil der Pucelle gedacht, daß er in der Vorstellung der Franzosen ebenso zu einem Geist der Hölle wird, wie in der Vorstellung der Engländer die Pucelle. Der Erfolg des Dauphin vor Orleans, den er, wie er selbst betonte, allein der Johanna verdankte, hat ihn und die Seinigen so berauscht, daß sie sich, zur Feier des Sieges, einem zügellosen Festgelage hingeben. Dieses nutzt Talbot alsbald, um es mit einem nächtlichen Überfall zu versuchen. Der kühne Streich gelingt. Die überraschten Franzosen stürzen herbei aus den Betten.

Alençon: Seit ich die Waffen übte, hört' ich nie
Von einem kriegerischen Unternehmen,
Das tollkühn und verzweifelt war wie dies.

Worauf der Bastard von Orleans:

Der Talbot, denk' ich, ist ein Geist der Hölle!

Reignier: Wo nicht die Höll', ist ihm der Himmel günstig.

Als die Pucelle herankommt, höhnt der Bastard angesichts der erlittenen Schlappe ihren Schirm und Schutz. Der Dauphin, der königliche Schwächling, ruft ihr ins Gesicht:

Ist dieses deine List, du falsche Schöne? —
Du ließest uns zuerst, um uns zu schmeicheln,
Teilnehmer sein an wenigem Gewinn,
Daß der Verlust nur zehnmal größer wär'."

Die von ihrer himmlischen Sendung Erfüllte läßt sich durch solche menschliche Schnödigkeit nicht aus der Fassung bringen; ihrem Mute kommt ihre Besonnenheit gleich. Sie entgegnet gelassen:

Warum schilt Carl die Freundin ungeduldig?
Muß allzeit meine Macht die gleiche sein?
Schlafend und wachend muß ich stets gewinnen,
Wenn Ihr nicht schmähen und Schuld mir geben sollt?
Bei guter Wache, unvorsicht'ge Krieger,
Wär dieser schnelle Unfall nicht begegnet.

Sie sollen nur frische Schanzen aufwerfen und den Schaden wieder gut machen! — Wie sie im französischen Lager, so ist Talbot im englischen — Ein und Alles. Ein englischer Soldat läßt sich beikommen: „Talbot hoch! Talbot hoch!" zu rufen und die Franzosen stieben auseinander und stürzen davon, indem sie ihre Kleider zurücklassen!

Soldat: Ich will nur dreist, was sie verlassen, nehmen.
Der Ausruf Talbot dient mir statt des Degens;
Denn ich belud mit vieler Beute mich
Und braucht' als Waffe seinen Namen bloß.

Talbot und die Seinigen, die in Orleans eingerückt sind, wissen sich ihrerseits im Übermut nicht zu lassen und können die so jählings aufgescheuchten Franzosen nicht genug verspotten. Burgund will — trotz Nacht und Nebel — gesehen haben, wie der Dauphin und die Pucelle, die er seine „Trulle" nennt, hurtig haben laufen sehen, Arm in Arm, „wie ein Paar verliebte Turteltauben, die sich nicht trennen konnten Tag und Nacht!"

In dieser Siegeslage wird Talbot von der Gräfin von Auvergne eingeladen, sie auf ihrem Schlosse zu besuchen. Er wittert zwar eine Weiberlist — allein er sieht sich vor (ein Hauptmann empfängt seine Instruktion) und wagt das Abenteuer. Die Gräfin hat es in der Tat darauf ab-

gesehen, ihn als ihren Gefangenen ins Netz zu locken.

Der Anschlag ist gemacht; geht alles gut,
So macht dies Abenteu'r mich so berühmt,
Als Cyrus' Tod die Scythin Tomyris.

Da der Unerschrockene vor ihr steht, weiß sie ihn nicht genug zu höhnen.

Der Talbot, so gefürchtet überall,
Daß man die Kinder stillt mit seinem Namen?
Ich seh, der Ruf ist fabelhaft und falsch;
Ich dacht', es wird ein Herkules erscheinen,
Ein zweiter Hektor, nach dem grimmen Ansehen
Und der gedrungnen Glieder großem Maß.
Ach, dies ist ja ein Kind, ein wahrer Zwerg;
Es kann der schwache und verschrumpfte Knirps
Unmöglich so die Feind' in Schrecken jagen.

Seinen Schatten hätte sie längst in ihren Banden gehabt: indem sein Bildnis in ihrer Galerie hing.

Doch nun soll auch dein Wesen Gleiches dulden;
Und diese Arm' und Beine fessl' ich dir,
Der du mit Tyrannei seit so viel Jahren
Das Land verheerteſt, unsre Bürger schlugst,
Und Söhn' und Gatten zu Gefangnen machtest!

Als einz'ge Antwort lacht der so Apostrophierte laut auf.

Gräfin: Du lachst, Elender? Jammern wirst du bald.
Talbot: Ich lache über Euer Gnaden Einbildung,
Als hättet Ihr was mehr als Talbots Schatten,
Woran Ihr Eure Strenge üben mögt.
Gräfin: Wie? bist's nicht selbst?
Talbot: Ich bin es wirklich.
Gräfin: So hab ich auch sein Wesen.
Talbot: Nein, nein! Ich bin mein eigner Schatten nur.

Ihr täuschet Euch, mein Wesen ist nicht hier;
Denn was Ihr seht, ist der geringste Teil
Von meiner Menschheit, und das kleinste Maß.
Ich sag' Euch, wär mein ganz Gebilde hier,
Es ist von so gewalt'gem hohen Wuchs,
Eu'r Dach genügte nicht, es zu umfassen.

Er bläst in ein Hifthorn. Man hört Trommeln. Hierauf eine Salve von grobem Geschütz. Die Tore der Burg, in der die Gräfin ihn gefangen zu haben wähnte, werden gesprengt und Soldaten erscheinen zu Hauf. Worauf Talbot:

Was sagt Ihr, Gräfin, seid Ihr überzeugt,
Daß Talbot nur sein eigner Schatten ist?
Die sind sein Wesen, Sehnen, Arm und Stärke,
Womit er Eure rebell'schen Nacken beugt,
Die Städte schleift und Eure Burgen bricht,
In einem Nu in Trümmerhaufen wandelt.

Damit hat er das Spiel gewonnen. Die Gräfin entschuldigt sich und achtet es als Ehre, solch großen Krieger und seine hundert Arme zu bewirten.

Die abenteuerliche Szene ist nicht nur ein Bühnenkunststück ersten Ranges, um die Wechselfälle des Krieges zu veranschaulichen — sie dient vor allem dazu: die ganze zwingende Macht der auf sich selbst gestellten Persönlichkeit Talbots ins volle Licht zu setzen. Schon daß er, bei aller Ritterlichkeit, soviel Voraussicht und Klugheit besitzt, um die List der Gräfin zum voraus zu übertrumpfen, ist ein Beleg dafür, daß auch beim Krieger der Kopf wichtiger ist als der Arm, die Psyche und nicht die Physis den Ausschlag gibt. Dazu die Kleinheit seiner Gestalt! Wenn schließlich doch die Macht, die Soldatenarme entscheiden, erst diese einen Talbot zu einem Talbot machen, so ist es sein

Heer, sind es tatsächlich *seine* Arme und Beine, die er aufbietet, indem es offenbar *sein* Geist ist, der das Heer beseelt und begeistert, es zur Stelle gebracht hat und zu seiner Verfügung hält. Ähnlich wird Bedford, der Beherzte, wie ihn Burgund heißt, da er schwerverwundet im Sessel ins Feld getragen wird, vermerken:

Ich las einmal:
Der starke Pendragon kam in der Sänfte
Krank in das Feld und überwand den Feind;
So möcht' ich der Soldaten Herz beleben,
Denn immer fand ich sie *so wie mich selbst*.

Das wußte niemand besser als Talbot, eben hierfür war er das leuchtendste Beispiel. „Entschlossener Geist in sterbenskranker Brust!" ruft er denn auch Bedford zu.

Umgekehrt Falstolfe, der Feigling, der immer nur auf Flucht sinnt, das Widerspiel von Talbot, der sich nicht anders zu helfen weiß, als indem er ruft: „Alle Talbot in der Welt, um mich zu retten!" —

Talbot und die Pucelle begegnen sich wieder vor Rouen. Jeanne ist durch eine List, indem sie für arme Bauern Einlaß erbat, die Getreide verkaufen wollten, in die Stadt gelangt. Von einem Turme aus, mit einer Fackel zur Nachtzeit, gibt sie den Franzosen das Zeichen zum Sturm. Talbot ist, ob des ihr derart gelungenen Streiches in solcher Verzweiflung, daß er ausruft:

Frankreich, mit Tränen sollst du mir dies büßen,
Wenn Talbot den Verrat nur überlebt.
Die Hexe, die verfluchte Zauberin,
Stellt' unversehns dies Höllen-Unheil an,
Daß wir der Obmacht Frankreichs kaum entrinnen.

Die Pucelle erscheint wieder auf der Mauer oben und höhnt zunächst Burgund, den Vaterlandsverräter, um, als Bedford dem Dauphin zuruft: „O, nicht mit Worten, nehmt mit Taten Rache!" auch diesem zu dienen:

Was wollt Ihr, alter Graubart? Mit dem Tod
Im Lehnstuhl auf ein Lanzenbrechen rennen?

Dies bringt Talbot so auf, daß er ihr entgegenruft:

Dämon von Frankreich, aller Greuel Hexe;
Von üpp'gen Buhlern eingefaßt!
Steht es dir an, sein tapfres Alter höhnen,
Und den halbtodten Mann mit Feigheit zwecken?
Ich muß noch einmal, Dirnchen, mit Euch dran,
Sonst komme Talbot um in seiner Schmach!

Worauf die Pucelle, die ihn seinem Werte nach wohl zu schätzen weiß:

Seid Ihr so hitzig, Herr? Doch still, Pucelle!
Denn donnert Talbot nur, so folgt auch Regen.

Sie erachtet es sogar für ratsam, sich mit dem Dauphin und Umgebung von der Mauer zurückzuziehen.

Hauptleute fort! Verlassen wir die Mauern,
Denn Talbot meint nichts guts, nach seinen Blicken.
Gott grüß' Euch, Lord, wir wollten Euch nur sagen:
Wir wären hier.

Es gelingt Talbot wirklich, Rouen wieder einzunehmen. Die Pucelle, der Dauphin, Alençon usw. ziehen fliehend ab. „Wo ist", fragt Talbot erstaunt, „die Pucelle? — Ich denk', ihr alter Hausgeist fiel in Schlaf!" —

Gleich in der nächsten Szene zeigt sie sich, bei der Überredung Burgunds, worauf wir noch zurückkommen, indes wieder in ihrer ganzen Zaubermacht. —

Vor Bordeaux erreicht Talbot sein Geschick. Der französische Befehlshaber kündet es ihm, von der Mauer herab, an.

Sieh! dort noch stehst und atmest du, ein Mann
Von unbesiegbar'm, unbezwungnem Geist;
Dies ist die letzte Glorie deines Preises,
Mit welcher ich, dein Feind, dich noch begebe;
Denn eh das Glas, das jetzt beginnt zu rinnen,
Den Fortgang seiner sand'gen Stunde schließt,
Wird dieses Aug', das wohlgefärbt dich sieht,
Dich welk erblicken, blutig, bleich und todt.

Die Übermacht der Franzosen ist eine so bewältigende, daß es für Talbot und seine zusammengeschmolzene Schar, „ein kleines Rudel scheues Wild aus England", keine Rettung mehr gibt. Talbot selbst sieht keinen Ausweg als die Flucht. Vergeblich sucht er — in einer der berückendsten Szenen — seinen Sohn zu dieser zu bereden, der Sohn ihn. Sie gehen schließlich beide in den Tod. Nicht ohne wie Löwen gekämpft zu haben. Der tödlich verwundete Sohn stirbt in den Armen des sterbenden Vaters.

Talbot: Der arme Knab' scheint lächelnd noch zu sagen:
Wär' Tod ein Frank', ich hätt' ihn heut erschlagen.
Kommt, kommt, und legt ihn in des Vaters Arm,
Mein Geist erträgt nicht länger diesen Harm.
Lebt, Krieger, wohl! Ich habe meine Habe:
Mein alter Arm dient zu John Talbots Grabe.
(und er stirbt)

Die Schlacht, in der die beiden Talbots erliegen, gehörte der Pucelle. Sie selbst erzählt, wie sie im wildesten Kampfgetümmel auf den jungen

Talbot gestoßen ist und ihn zum Zweikampf herausgefordert hat.

Allein mit stolzem majestät'schem Hohn
Erwidert' er: „Des großen Talbot Sohn
Soll nicht die Beute frecher Dirnen sein."
Und, stürzend in der Franken dichte Reihen,
Verließ er mich, als keines Kampfes wert.

Über die endlosen, hochtrabenden Titel des gefallenen Helden, als Sucy dieselben aufzählt, um die Auslieferung der Leiche zu erbitten, kann die Pucelle nur spotten:

Das ist ein albern, prächt'ger Stil fürwahr!
Der Türk, der zweiundzwanzig Reiche hat,
Schreibt keinen so verdrießlich langen Stil.
Er, den er ausstaffiert mit all den Titeln,
Liegt stinkend und verwesend dir zu Füßen.

Nur um so höher wertet sie den Helden als solchen. Schon wenn der Dauphin, der sonst so feige und niedrig gesinnte, dem Bastard zuruft, der die Leichname der beiden, die „Englands Stolz und Galliens Wunder" waren, zerstückelt wissen will:

Nein, haltet ein! Was lebend Flucht gebot,
Das laßt uns nun nicht schänden, da es tot —

— so ist es offenbar der Geist Johannas, der aus ihm spricht. Sie selbst huldigt dem Toten, indem sie, von der stolzen Rede Lucys, als dieser den Helden rühmt, ergriffen ruft:

Der aufgeschoss'ne Fremdling, denk ich, ist
Des alten Talbot Geist: wie spräch er sonst
Mit so gebieterischem stolzem Sinn? —

Setzt sie hinzu: „Um Gottes Willen, gebt die Leichen! Hier verblutend vergiften sie die Luft nur

mit Gestank" — so ist auch dies nur eine drastische Wendung mehr, die ihre Verachtung des Körperlichen — im Gegensatz zur Geistesnatur zum Ausdruck bringt. Lucy quittiert denn auch dafür mit den Worten: „Aus ihrer Asche wird erweckt ein Phönix, welcher einst ganz Frankreich schreckt."

δ) Ueberredung Burgunds.

Nichts hatte die Ohnmacht des Dauphin, die Übermacht der Engländer mehr bedingt, als daß sich der Herzog von Burgund zu diesen geschlagen hatte, zum Kampfe gegen den ihm blutverwandten König und damit sein eigenes Volkstum. Nichts war mehr als dieser Hochverrat am Vaterlande dazu angetan, Johanna zu entrüsten. Sie hat daher Burgund von vornherein besonders aufs Korn genommen. Da sie durch die List, als bringe sie nur Getreide herbei, in Rouen eingedrungen ist, kann sie ihn, von der Mauer herab, nicht genug höhnen.

Der Herzog von Burgund wird fasten, denk ich,
Eh er zu solchem Preise wieder kauft.
Es war voll Trespe! Liebt Ihr den Geschmack?

Der so Herausgeforderte zahlt prompt zurück:

Ja, höhne, böser Feind, schamlose Buhle!
Bald hoff' ich dich im eignen zu ersticken,
Daß du die Ernte dieses Korns verfluchst.

Dieser Burgund hält es nicht nur mit den Engländern, sondern weiß insbesondere auch Talbot nicht genug zu bewundern.

Sieghafter Krieger Talbot! Dein Burgund
Weiht dir sein Herz zum Schrein, und baut ein Denkmal
Des Heldenmuts aus deinen Thaten da.
— — — — — — — — — — — —
Was Talbot will, das hält Burgund genehm.

Diese blinde Ergebenheit Burgunds an die Engländer und ihren Talbot, macht die französischen Großen, nach der in Rouen erlittenen schweren Schlappe, mehr als kleinmütig. Johanna bleibt ihre letzte Hoffnung. Wie Carl, der Dauphin selber, sich in seiner Hilflosigkeit an sie klammert, so auch der Bastard von Orleans und Alençon.

Bastard: Such deinen Witz durch nach geheimen Listen,
Und ruhmvoll machen wir dich aller Welt.
Alençon: Wir stell'n dein Bildnis an geweihte Plätze,
Und beten dich wie eine Heil'ge an.
Bemüh' dich, holde Jungfrau, denn für uns!

Sie aber beschließt, als wirksamsten Eingriff: durch Überredung mittels Honigworten, den Herzog von Burgund so zu verstricken, daß er Talbot verläßt und sich den Franzosen wieder anschließt.

Wir sehen den kriegerischen Talbot mit fliegenden Fahnen im Triumphmarsche vorüberziehen. Den Nachtrab bildet Burgund. Ein Trompetenstoß fordert ihn auf zu einer Unterredung mit dem Dauphin, der die Pucelle statt seiner das Wort zu führen bittet.

Burgund: „So sprich, doch mach's nicht übermäßig lang."

Und so hebt die Pucelle an:

Schau auf dein Vaterland, das schöne Frankreich,
Und sieh die Städt' und Wohnungen entstellt
Durch eines grausen Feinds Verwüstung!
Wie auf ihr lieblich Kind die Mutter blickt,
Wenn Tod die süßen Äuglein brechend schließt,
Sieh, sieh auf Frankreichs schmachtendes Erkranken;
Die Wunden schau, die Wunden unnatürlich,
Die seiner Schmerzensbrust du selbst versetzt!
O, kehr dein schneidend Schwert wo anders hin,
Triff, wer verletzt, verletz nicht Den, der hilft!
Ein Tropfe Bluts aus deines Landes Busen
Muß mehr dich reun, als Ströme fremden Bluts.
Drum kehr zurück mit einer Flut von Tränen
Und wasche deines Landes Flecken weg.

Der Glut einer solchen Vaterlandsliebe und Beredsamkeit vermag Burgund nicht zu widerstehen. Er bemerkt abseits:

Sie hat mit ihren Worten mich bekehrt
Oder mit eins erweicht mich die Natur.

Die Pucelle aber fährt, an seine eigne Klugheit appellierend, fort:

Jedwed' Franzos, ganz Frankreich schaut auf dich,
Bezweifelnd dir Geburt und echte Herkunft.
Schlugst du dich nicht zu einem herr'schen Volke,
Das dir nur traut um seines Vorteils willen?
Hat Talbot einmal Fuß gefaßt in Frankreich
Und zu des Übels Werkzeug dich gemodelt,
Wird dann nicht Englands Heinrich Herr sein
Und du verstoßen wie ein Überläufer?
Besinne dich und merke dir dies Eine nur —
War nicht der Herzog von Orleans dein Feind?
Und war er nicht in England Kriegsgefangner?
Kaum hörten sie indeß: er sei dein Feind,
So gaben sie ihn ohne Lösung frei,
Burgund zum Trotz und allen seinen Freunden.

Du kämpfest gegen deine Landsgenossen
Und hältst mit deinen eignen Schlächtern es.
Komm, komm, kehr heim, kehr heim, verirrter Fürst!
Karl und die Andern öffnen dir die Arme.

Burgund gibt sich geschlagen.

Ich bin besiegt.
Mich haben diese ihre hehren Worte
Wie donnernder Kanonen-Schuß zerschmettert,
Daß ich mich auf den Knien fast ergebe. —
Verzeiht mir, Vaterland, und liebe Landsleut'!
Nehmt, Fürsten, herzliche Umarmung an!
All meine Macht und Mannschaft sind nun Euer.
Talbot, leb' wohl! Ich trau dir länger nicht.

Wenn die Pucelle zum Gaudium des englischen Theaterpublikums vor sich hinspricht: „Wie ein Franzos, — gewandt und umgewandt!" — so fällt sie durch diese Kritik ihrer eigenen Landsleute allerdings aus der Rolle. Es ist dies aber offenbar nur übersprudelnder Übermut des Dichters, der hinter der Maske hervorbricht. Deswegen wiegen die heilig-ernsten bewältigenden Worte, mit denen sie es über Burgund gewonnen hat, nicht leichter, leuchtet ihre geistige Souveränität nur um so heller hervor. „Pucelle", bezeugt ihr Alençon, „hat ihre Rolle brav gespielt und eine goldene Krone dran verdient."

Mit der Überredung Burgunds hat Johanna ihr Höchstes geleistet, ist die Befreiung Frankreichs von dem englischen Joche gesichert. Bald darauf sinkt Talbot dahin. Damit ist ihre Sendung erfüllt. Ihr Schicksal besiegelt.

ε) Der Umschlag im Schicksal der Pucelle.

Indes das Schlachtenglück wird noch jahrelang hin- und herwogen. Vor Angers erleiden die

Franzosen, trotz der Anwesenheit der Jungfrau, eine Niederlage. Sie selbst wird an sich irre. In ihrer Verzweiflung nimmt sie plötzlich ihre Zuflucht zu den — „bösen" Geistern.

Die Franken fliehn und der Regent ist Sieger.
Nun helft, ihr Zauberspräch' und Amulete,
Und ihr, die ihr mich warnt, erles'ne Geister,
Und Zeichen mir von künft'gen Dingen gebt!
Ihr schleun'gen Helfer, die ihr zugeordnet
Des Nordens herrischem Monarchen seid . . .
Erscheint und helft mir bei dem Unternehmen!
(Böse Geister (Fiends) erscheinen)
Dies schleunige Erscheinen gibt Gewähr
Von Eurem sonst gewohnten Fleiß für mich.
Nun, ihr vertrauten Geister, ausgesucht
Aus mächt'gen unterird'schen Regionen,
Helft mir dies Eine Mal, daß Frankreich siege!
(sie gehen umher und reden nicht)
O haltet mich nicht überlang mit Schweigen!
Wie ich mit meinem Blut euch pflag zu nähren,
Hau' ich ein Glied mir ab und geb' es euch
Zum Handgeld einer ferneren Vergeltung,
Wenn ihr euch jetzt herablaßt, mir zu helfen.
(sie hängen die Köpfe)
Ist keine Hilfe mehr? Gewährt ihr mein Gesuch,
Soll euch mein Leib Belohnung zahlen!
(sie schütteln die Köpfe)
Kann nicht mein Leib, noch Blutes Opferung
Zu der gewohnten Leistung euch bewegen?
Nehmt meine Seele; Leib und Seel' und Alles!
Eh England Frankreich unter sich soll bringen!
(sie verschwinden)
Seht, sie verlassen mich! Die Zeit ist kommen,
Da Frankreich seinen stolzen Helmbusch senken
Und legen muß das Haupt in Englands Schoß.
Zu schwach sind meine alten Zaubereien,
Die Hölle mir zu stark, mit ihr zu ringen;
In Staub sinkt, Frankreich, Deine Herrlichkeit.

Getümmel. Die Engländer kommen fechtend und die Franzosen in die Flucht treibend. York und die Pucelle werden handgemein. Er ringt sie nieder.

Nun, Dirne Frankreichs, denk' ich, hab' ich Euch.
Entfesselt Eure Geister nun mit Sprüchen,
Und seht, ob sie Euch wieder frei bekommen. —
Ein schöner Fang, der Huld des Teufels wert!
Seht, wie die garst'ge Hexe Runzeln zieht,
Als wolle sie, wie Circe, mich verwandeln.

Pucelle: Dich kann Verwandlung häßlicher nicht machen!

York: O, Carl der Dauphin ist ein schmucker Mann,
Nur er allein kann Eurem Zauberblick gefallen!

Pucelle: Ein folternd Unheil treffe Carl und Dich!
Daß ihr beide endigt: jählings überrascht,
Von blut'ger Hand, in Euren Betten schlafend.

York: Laß ab vom Fluchen, Zaubrin, böse Hexe!

Pucelle: Ich bitt' dich, laß mich eine Weile fluchen.

York: Verdammte, fluch, wenn du zum Richtplatz kommst.

(Alle ab)

ζ) Die „Hexe".

In den Augen der Engländer war, wie wir sehen, die Pucelle von Anbeginn eine Hexe. Und auch die Franzosen selbst, der Dauphin Karl voran, schienen, sobald sie — ihrer Anwesenheit zum Trotz — eine Niederlage erlitten, nur zu geneigt, sie als solche abzufertigen. Aus ihren Reden oder Handlungen war indes bislang nichts, auch nicht das Mindeste abzunehmen, was auf ihren Umgang mit „bösen" Geistern und somit auf Hexerei gewiesen hätte. Im Gegenteil! Nichts kennzeichnete

sie mehr, als naturwüchsige Unbefangenheit und gesunder Menschenverstand. Alles was sie verrichtete, die Macht, die sie über die Gemüter gewonnen hatte, gründete sich offensichtlich auf ihre vaterländische Begeisterung, seelische und geistige Überlegenheit, auf Tapferkeit, Klugheit und kriegerische List. Sie selbst glaubte an ihre Sendung infolge des ihr gewordenen Gesichtes, der ihr erschienenen Mutter Gottes. „Wunder", im Sinne des Übernatürlichen, der Naturordnung widerstreitend, hat sie weder verrichten wollen noch verrichtet. Ihre „Hellseherei" beschränkte sich auf die Art und Weise, wie sie eingangs den Dauphin ansprach, der sich hinter Reignier versteckt hatte. Zum ersten Male ruft sie „Geister" an, vollends die „bösen". Sie tut es zwar nur in der — Verzweiflung, um ihres über alles geliebten Frankreichs willen, dem sie nicht mehr zu helfen weiß, allein sie nennt sie ihre „vertrauten" Geister, es ist daher anzunehmen, daß sie ihr bisher gewillfahret haben. Und so stempelt sie sich selbst zur „Hexe".

Dies steht in so unauflöslichem Widerspruche zu ihrem ganzen bisherigen Benehmen, zu ihrer Wesenart, daß keine Zurechtlegung darüber hinweghelfen kann: sie wird plötzlich zu der „Hexe", als welche sie die Engländer stets angesehen haben und sobald sie sie in ihre Gewalt bekommen, verbrennen werden.

Wohl wird solcherweise der Umschwung in ihrem Schicksal, ihre Gefangennahme und Hinrichtung vorbereitet, so weit motiviert, daß das Ungeheuerliche verständlicher wird, erträglicher wirkt. Dabei bringt sie ihre Vaterlandsliebe, indem sie, um ihr Frankreich zu retten, selbst ihren jungfräulichen Leib, ihre

Seele dahingeben will, zum denkbar höchsten Ausdruck. Die „bösen Geister" springen ihr tatsächlich auch nicht bei, — indes sie ruft sie als ihre Vertrauten an — und ist damit als Hexe gestempelt. Die so inkongruente Szene läßt sich daher nur dadurch erklären, daß sie Shakespeare aus dem älteren Stücke mit hinüber genommen und nur übertüncht hat oder als ein Einschiebsel, eine Conzession an das Publikum von seiten der Theaterleitung, wenigstens insoweit als die „bösen Geister" dabei ins Spiel kommen.

Sie beharrt in der Rolle der Hexe, auch da sie nach der Bewältigung und Gefangennahme sich im Fluchen gefällt, wobei sie sich freilich nur der verleumderischen Zynismen der York und Genossen erwehrt, welche sie zur Buhlerin des Dauphin, zur „Dirne" Frankreichs, stempeln möchten.

Und auch als sie zur Hinrichtung abgeführt wird (V, 4) scheint ihr Verhalten dem eigenen Vater gegenüber denen Recht zu geben, welche sie als Zauberin oder Hexe verbrannt wissen wollen. Obgleich der Alte, der in seiner väterlichen Liebe die Lande nach ihr durchsucht hat, um sie als zum Flammentode Verurteilte anzutreffen, ausruft:

Ach, liebe Tochter, ich will mit dir sterben!

wendet sie sich ab, schimpft sie ihn einen abgelebten Geizhals, einen elenden Wicht und will von keiner Blutsverwandtschaft mit ihm wissen:

Pack dich, du Bauer! Ihr habt den Mann bestellt,
Um meines Adels Krone zu verdunkeln!

Da sie bei dieser hochmütigen Ablehnung beharrt, sich nicht von ihm segnen lassen will, weiß er sie seinerseits nicht genug zu verfluchen.

Und wenn du meine Lämmer triebst zur Weide,
Wollt ich, dich hätt' ein gier'ger Wolf verzehrt!
Verläugnest du den Vater, garst'ge Dirne?
Verbrennt, verbrennt sie! Hängen ist zu gut.
(er stürzt davon)

Man könnte annehmen, daß sie, dem Tode geweiht, im Geiste allem Irdischen bereits entrückt, sich selbst als ein höheres, verklärtes Wesen empfindend, den Vater abweist, wie alles Körperliche und Vergängliche, das für sie abgetan ist. Der Vater zahlt ihr ihre Lieblosigkeit, durch seine eigene Roheit auch mehr als heim. Trotzdem ist die Szene wahrlich zu allem eher angetan, als für sie Sympathie zu erwecken!

Indem York ruft:

Schafft sie hinweg! Sie hat zu lang gelebt,
Die Welt mit ihren Lastern zu erfüllen! —

mögen nur zu viele im Publikum dazu Amen! gesagt haben. Daß dies jedoch nicht das letzte Wort des Dichters über sie ist, darüber hat er nicht den geringsten Zweifel gelassen.

η) Die Pucelle wieder sie selbst.

Sie richtet sich plötzlich auf und ruft ihren Henkern zur Antwort:

Erst laßt mich sagen, wen Ihr habt verdammt.
Nicht Eine, die erzeugt ein schlichter Schäfer,
Nein, die entsprossen königlichem Blut.
Tugendsam und heilig, auserwählt von oben,
Durch Eingebung von Himmelsgnade,
Auf Erden hohe Wunder zu bewirken.
Mit bösen Geistern hatt' ich nie zu tun;
Doch Ihr, befleckt von Euren eignen Lüsten,
Besudelt mit der Unschuld reinem Blut,

Verderbt und angesteckt von tausend Lastern,
Weil Euch die Gnade fehlt, die Andre haben,
So achtet Ihr's ein schier unmöglich Ding:
Ein Wunder wirken ohne Macht der Teufel.
Nein, Mißbelehrte! Wißt, daß Jeanne d'Arc
Seit ihrer zarten Kindheit Jungfrau blieb,
Selbst in Gedanken keusch und unbefleckt;
Grausam verspritzt wird mein jungfräulich Blut
Um Rache schreien an des Himmels Pforten.

Wer wollte bezweifeln, daß Shakespeare mit dieser Schlußapostrophe seiner Pucelle im Angesichte des Todes seine eigenste Auffassung ihrer ganzen Wesenart gegeben hat? Diese Hoheit und Reinheit der Gesinnung steht durchaus im Einklang mit ihrem Tun und Lassen bis zu der Szene mit den „bösen Geistern", ihrer Gefangennahme und Begegnung mit dem Vater. Wie wenig sich diese Szenen mit den früheren und der zuletzt angezogenen reimen, erhellt wahrlich greifbar genug auch daraus, daß sie sich eingangs selbst dem Dauphin vorgestellt hatte, als die Tochter eines schlichten Schäfers. Am auffälligsten ist, daß sie in ihrem Schlußwort dabei beharrte: königlichen Geblüts zu sein. Über diese Widersprüche ist, wie gesagt, nicht hinwegzukommen.

9) Ihr Abgang.

So hehr und tapfer, wie sich die zum Tode Verurteilte eben noch zu gebahren gewußt hat, so jählings bricht die Beklagenswerte, da sie zum Holzstoß abgeführt wird, zusammen. Um der unfaßbaren Qual zu entgehen, wenigstens Aufschub

zu erlangen, will sie von der gesetzlichen Bestimmung Nutzen ziehen, gemäß welcher eine Schwangere nicht hingerichtet werden dürfe und erklärt sich daher — Mutter. „Die heil'ge Jungfrau schwanger!" ruft alsbald York triumphierend und hat die Lacher auf seiner Seite. York weiß auch, daß sie es mit dem Dauphin gehalten und das Kind also von diesem stammen müsse. „Ein Bastard!" ruft Warwick — „Wir lassen keinen Bastard, am wenigsten einen Sprößling des Dauphin am Leben!" — Worauf sie: „Ihr irret Euch, mein Kind ist nicht von ihm. Alençon war's, der meinen Leib genoß." „Alençon, der verrufne Macchiavell!" ruft alsbald York. „Es stirbt und wenn es tausend Leben hätte." — „Nicht Karl, nicht Alençon", ruft die so von Todesangst Ergriffene. „Reignier, der König von Neapel war's der mich gewann!"

Warwick: Ein Mann im Ehstand! Das ist das Ärgste!
York: Ei, das ist mir ein Mädchen! die nicht weiß,
So viele waren's, wen sie soll verklagen.
Warwick: Ein Zeichen, daß sie immer willig war.
York: Und doch, wahrhaftig, eine reine Jungfrau! —
Dein Wort verdammt dich, Metze, samt der Brut.
Versuch kein Bitten, denn es ist umsonst.

Das sieht sie nachgerade selber ein, und so ergibt sie sich in ihr Schicksal. Nicht ohne ihren erbarmungslosen Henkern noch einmal nach Kräften zu fluchen. Worauf York:

Brich du in Stücke und zerfall' in Asche,
Verfluchte schwarze Dienerin der Hölle.
(und sie wird abgeführt)

Die mehr als peinliche Szene ist keine Erfindung des Dichters. Schon die Chronik weiß, daß die zum Tode Verurteilte dadurch Aufschub der Hinrichtung erlangte, daß sie sich schwanger erklärte. Die Szene ist aber nicht nur ausgesponnen und outriert worden, sondern offenbar darauf berechnet, die Lachmuskeln aufs äußerste zu reizen. Es bleibt auch denen, welche an ihre Reinheit nicht zu glauben vermögen, überlassen, sich in diesem ihrem Glauben zu bestärken und in ihr die „Dirne" Frankreichs zu sehen. Allein man kann und muß nach dem Vorhergehenden die Szene ganz anders auslegen: als die Furcht vor dem Tode, wie sie auch einen Prinzen von Homburg befällt. Je fester sie, in ihrer Unschuld, an ihre Auserwählung, ihre himmlische Sendung glaubte, desto jäher dringt, da sie zum Holzstoß geführt wird, die furchtbare Wirklichkeit auf sie ein. Das ist psychologisch und physiologisch durchaus begreiflich. Vollends wenn sie immer wieder einen andern als Urheber ihrer vorgeschützten Schwangerschaft angibt, so ist das für jeden, der sie kennt, wie wir sie aus ihrem Tun und Lassen kennen, nicht ein Beweis für ihre Feilheit, sondern dafür, daß es mit ihrer Schwangerschaft überhaupt nichts auf sich hat, daß es sich nur um eine durch Todesangst eingegebene Ausrede, eine Notlüge handelt. So verstanden ist die Szene, trotz ihrer Laxivität, dazu angetan, tiefstes Mitleid mit ihr und entsprechenden Abscheu gegen die grenzenlose Roheit und Gemeinheit ihrer ebenso frivolen als grausamen Bedränger und Beschimpfer zu erwecken. Doch wird durch die zweideutige und daher mißliche Szene unleugbar der Eindruck ihres feierlichen Be-

kenntnisses in der kurz vorauf gegangenen Ansprache bedenklich abgeschwächt oder wenigstens zurückgedrängt. Ihr Abgang ist ihrer in keiner Weise würdig. Ihr ebenso ergreifendes als überzeugendes Bekenntnis gehört an den Schluß. Die Umstellung ist übrigens leicht genug zu bewerkstelligen.

c) Shakespeares Pucelle als Ganzes.

Wie die Shakespeareschen Historien allesamt, so ist nicht zum wenigsten sein Heinrich VI, 1 auf Vaterlandsliebe gestellt. Diese kommt zunächst zum Ausdruck durch die Klage um den so vorzeitigen Hingang des Heldenkönigs Heinrich V. und den Niedergang, wie er durch die Regierung eines Kindes bedingt wird. Es handelt sich dabei vor allem um die Frage, ob es gelingen wird, das unter Heinrich V., dem Sieger von Azincourt, niedergerungene Frankreich der englischen Krone zu erhalten oder nicht. Die glorreichen Tage Heinrichs V. werden wieder gegenwärtig durch die kriegerischen Großtaten des unvergleichlichen Talbot, dessen Name allein genügt, um französische Soldaten in Panik zu versetzen, der ganz Frankreich so in Schrecken gejagt hatte, daß der Dauphin und die Seinigen im Begriffe standen, den Kampf aufzugeben. Da erscheint die Pucelle — und das Blatt wendet sich. Talbot selbst vermag im Zweikampf mit ihr nicht zu bestehen und erliegt. Personifiziert er den nationalen Heldenmut der Engländer, so doch nur als Soldat und Eroberer, für die Franzosen ist er ein Unterjocher. Wogegen die Pucelle für die Existenz ihres Vaterlandes und Volkstums, für die Befreiung vom fremd-

ländischen Joche kämpft. Sie ist daher eine ungleich reinere und vollwertigere Personifikation der Vaterlandsliebe als solcher. Sie und nicht Talbot bringt die herrschende Idee, den eigentlichen Inhalt des Dramas zum typischen Ausdruck. Wäre sie wirklich eine „Hexe", die als solche von „bösen" Geistern beherrscht und angetrieben wurde, könnte sie das gar nicht, wäre sie nicht die nationale Heldin. Mit gutem Vorbedacht hat Shakespeare daher auf das unzweideutigste und nachdrücklichste hervorgekehrt, wie ihre „Hexerei" nur in den „Wundern" besteht, wie sie ihre vaterländische Begeisterung und die Macht, die sie durch Hingabe, Tapferkeit, Klugheit über die Gemüter gewinnt, bedingen. Reinheit und Selbstlosigkeit machen ihre Eigenart und Größe aus. Nur die von ihren eigenen Lüsten Besudelten, die solche Reinheit nicht zu fassen vermögen, erachten es als ein unmöglich Ding „ein Wunder wirken ohne Macht der Teufel". Sie hat ihre Sendung von den himmlischen Mächten, den „guten" Geistern, von Gott selbst erhalten. „Gott gefiel's und unsrer guten Frauen, auf meinen niedern Stand ihr Licht zu strahlen." Ruft der Dauphin, eh sie den Degen mit ihm kreuzt, daß sie mit dem Schwerte der Deborah kämpfe, so entgegnet sie in ihrer religiösen Demut: „Christi Mutter hilft mir, sonst wär' ich zu schwach." Und so beteuert sie auch zum Schluß: „Mit bösen Geistern hatt' ich nie zu tun." Sie ist, wie Shakespeare sie darstellt, tatsächlich eine zweite Deborah, im verklärenden Strahlenglanze des Christentums.

Dabei bleibt sie — so lange sie im Leben drin steht — ihre heldenhaften Taten verrichtet — das

schlichte Mädchen aus dem Volke, die Tochter eines armen Schäfers, die vor keiner Bauernschlauheit zurückscheut und gerade durch ihre schlichte, derbe, volkstümliche Art die Soldaten mit sich fortreißt, deren Vertrauen erwirbt.

Shakespeare brauchte übrigens, um sie so aufzufassen, von der Darstellung in der Chronik des Holinshed, die seinem Drama zugrunde liegt, nicht abzugehen. Da ist sie zunächst keineswegs eine „Hexe", sondern ein junges achtzehnjähriges Frauenzimmer, die Tochter eines armseligen aber ehrbaren Schäfers: Jacob von Arc und seiner Frau Isabella. Im väterlichen Gewerbe, als Schäferin, aufgewachsen.

> „Von hübschen Gesichtszügen, starkem und mannhaftem Körper, kräftigem und mutigem Sinne, wohl kundig der Politik, wenn sie gleich nicht zu Rate saß, dem Anscheine nach keuschen Leibes und Wesens, demütig, gehorsam, bei jedem Geschäft den Namen Jesu im Munde, mehrere Tage in der Woche fastend, — kurz, eine Person wie ihre Bücher sie schildern, durch die Macht Gottes zur Rettung des französischen Staates erweckt, der sich damals in tiefer Not befand. Um sich Vertrauen zu schaffen, führte sie die Leute, welche sie zum Dauphin begleiteten, durch gefährliche und von den Engländern besetzte Gegenden, wo sie früher nie gewesen war, und brachte sie wohlbehalten durch; dann mußte der Dauphin auf ihre Anweisung in der St. Katharinenkirche zu Fierbois in Touraine ihr Schwert suchen und holen lassen, worauf auf beiden Seiten fünf fleur-de-lis eingegraben waren, damit focht sie, verrichtete viel Blutvergießen mit eigner Hand. In der Schlacht war sie von Kopf zu Fuß in schwerer Rüstung wie ein Mann zu Pferde, und ließ sich eine ganz weiße Fahne vorantragen, worauf Jesus Christus gemalt war mit einer fleur-de-lis in der Hand."

Auch die erste Begegnung mit dem Dauphin und die Kämpfe mit den Engländern um Orleans usw. gibt Shakespeare im wesentlichen nach der Chronik.

Dieses scheint endlich auch für Shakespeare, dessen Vorgänger oder Mitarbeiter den jähen Umschwung in der Kennzeichnung der Pucelle bewirkt zu haben. Bei Holinshed wird sie nämlich zum Schlusse zu einer „Gauklerin" und überführten Hexe. „Da, argumentiert er, das Ende von „Wundertätern" gewöhnlich zutage bringt, mit welchen Mitteln und Kräften sie wirken, so will ich erzählen, was schließlich aus ihr wurde." Die Franzosen hätten sie selbst dem Fürsten von Luxemburg verraten. Hierauf seien die „Burgunder" (unter ihrem Herzog) über sie hergefallen und so sei sie in englische Gefangenschaft geraten. „Alles wohl erwogen", meint dazu Holinshed, „war es doch wunderbar, daß dies so kommen konnte, wenn sie wirklich so fromm und heilig war wie sie vorgab, und nicht eine falsche Gauklerin." Obgleich er dann noch seiner Quelle nach erzählt, wie sie — ihr Schicksal ahnend — am verhängnisvollen Tage gebeichtet und das Abendmahl genommen — sich an einen Pfeiler der Kirche gesetzt und den sie umgebenden Kindern zugerufen hätte: „Ihr guten Kinder und lieben Freunde, ich sage euch, es hat mich einer verkauft. Ich bin verraten und werde bald dem Tode überliefert werden; betet zu Gott für mich, denn ich werde nimmer Macht haben, dem Könige und dem Lande Frankreich gute Dienste zu tun" — läßt Holinshed sie von dem Bischof zu Rouen als Hexe überführen und zu Recht verurteilen. Wörtlich:

„Es ergab sich, daß sie als eine Jungfrau erstens ihr Geschlecht auf schamlose Weise verleugnet und in Handlungen und Tracht sich wie ein Mann gebärdet; und dann, daß sie fluchwürdigen Unglauben hegte und mit teuflischer Hexenkunst und Zauberei ein verderbliches Werkzeug der Feindschaft und des Blutvergießens gewesen; demgemäß wurde das Urteil über sie gefällt."

Da sie sich zerknirscht und reumütig stellte, wurde die Hinrichtung nicht vollzogen, sondern, als sie die männliche Tracht ablegte und die Zauberkünste abschwor, in lebenslängliche Gefangenschaft gemildert. Sie sei indes „in ihre früheren Abscheulichkeiten" zurück verfallen. Als hierauf ihr die Hinrichtung wieder drohte, „nahm sie keinen Anstand, obgleich es eine schmähliche Ausflucht war, sich als Metze zu bekennen und sich für schwanger auszugeben, unverheiratet wie sie war." Nach Ablauf von neun Monaten jedoch, als sich ergab, daß sie in diesem Punkte ebenso ruchlos war wie in allen übrigen — sie „rückfällig" geworden war, ihren „Eid und ihr reumütiges Bekenntnis" verleugnet hatte — ward sie durch einen neuen Urteilsspruch verurteilt und diesmal auf dem Marktplatze zu Rouen verbrannt — und ihre Asche außerhalb der Stadtmauer in die Winde gestreut.

Wie in dem Drama, wird demnach schon Holinshed: die Pucelle erst durch ihre Heldenhaftigkeit das Vaterland retten lassen, um sie nachträglich, in Gemäßheit des zu Rouen gefällten Urteils des geistlichen Gerichtshofs, als überführte „Gauklerin" und „Hexe" abzutun.

Um so beachtenswerter, daß Shakespeare (und wer wollte hierbei ihn verkennen?) durch das feier-

liche Selbstbekenntnis der Pucelle am Schlusse deren Schmäher und Richter so gründlich zuschanden macht.

Der mißliche Abgang mit der vorgeschützten Schwangerschaft ist, wie wir sehen, abermals durch die Chronik angeregt und gegeben gewesen.

Um Talbots Hingang im Gefolge der Siege der Pucelle, die 1431 hingerichtet wird, während Talbot erst 1453 stirbt, in das Drama zu bringen, hat indes Shakespeare mit der Chronik und der Chronologie überhaupt radikal brechen müssen. Das Gleiche gilt von der Überredung Burgunds, ebenfalls seine dichterische Erfindung. Beides Hauptmomente, die der Pucelle ein ganz anderes Relief verleihen, als die geschichtliche Überlieferung und sogar die sie verherrlichende Legende an die Hand gaben.

Streicht man die Szene mit den „bösen Geistern" oder auch nur die Anrufung dieser als der ihr „vertrauten" Helfershelfer und kommt man über die Verleugnung des Vaters und die Verfluchung ihrer Verfolger und Schmäher hinweg, so ist das Bild, das die Tragödie Heinrichs VI. Erster Teil, von der Pucelle gibt, so hehr und rein, so ideal und dabei doch so real, wie es begeisterter und begeisternder nicht erfaßt und gestaltet werden kann. Das wird, wie wir noch sehen werden, auch Schiller nicht vermögen. Zugleich dürfte freilich die Art und Weise, wie die „Heilige" am frivolen französischen Hoflager und von den Engländern verhöhnt wird, dem Spötter Voltaire zu seiner Schändung derselben die Anregung gegeben haben. Dafür kann indes Shakespeare nichts. Es zeugt nur für die Fülle und Realität seiner Gesichte und Gestalten, und hat mit seiner Auffassung der Pucelle nichts zu tun.

c) Schillers Jungfrau.

α) Direkte Anlehnung an Shakespeare.

Daß Schiller sein Drama an das des großen Briten geknüpft, ihm das Shakespearesche Stück zur Grundlage gedient hat, erhellt wahrlich greifbar genug schon daraus, daß er Johanna und Talbot gegeneinander stellt und diesen vor ihr untergehen läßt, und auch die Überredung Burgunds von ihm übernimmt. Auch bei Schiller sind das so wesentliche Begebenheiten, daß sie sich nicht ausscheiden lassen, ohne den ganzen Bau einzureißen.

Dem entspricht die Grundidee des ganzen Stückes: genau wie dem Engländer Shakespeare die Pucelle, obgleich der gegnerischen Nationalität angehörig, zum reinsten und vollsten Ausdruck der Vaterlandsliebe wird, und dies zu einer Zeit, da sich Engländer und Franzosen bis auf den Tod bekämpfen, so dient Schillern die französische Volksheldin dazu, seinen Deutschen, eben da sie der französischen Übermacht zu erliegen drohen, den höchsten Begriff der Vaterlandsliebe und einer entsprechenden Hingabe einzugeben.

„Nichtswürdig ist die Nation,
Die nicht ihr alles freudig setzt an ihre Ehre" —

müssen wir Deutsche uns von der Französin sagen lassen! Nicht anders als bei Shakespeare, wenn dieser seine Engländer durch die Pucelle beschämt. Mit dem Unterschiede jedoch, daß in dem Schillerschen Stücke die Jungfrau nicht gegen Deutsche kämpft, sondern gegen jene Engländer, für die Schiller selbst entschieden Antipathie empfindet, der er auch unverholen Ausdruck gibt. Ruft doch

Isabeau, die Französin, den Engländern zu (II, 2), ihrem Talbot ins Gesicht:

Armsel'ge Gleißner, wie veracht' ich euch,
Die ihr euch selbst, so wie die Welt, belügt!

Sie streckten ihre „Räuberhände" nach jenem Frankreich aus, wo sie nicht Recht noch gült'gen Anspruch hätten auf so viel Erde, als eines Pferdes Huf bedeckt. Gleichwohl sei ihr drittes Wort „Gerechtigkeit". — „Die Heuchelei veracht' ich!" — Nicht nur die englische Politik, Rauf- und Raubluft wird derart gebrandmarkt, die englische Volksart als solche ist der Französin (und offenbar auch Schillern) gegen den Strich.

Schwer fließt das dicke Blut in euren Adern:
Ihr kennt nicht das Vergnügen, nur die Wut.

Die Jungfrau bekämpft bei Schillern nicht die Deutschen, sondern die auch diesen verhaßten Engländer und vermag daher, zumal Schiller für die Franzosen als solche und ihr schönes Frankreich entschieden Sympathie empfindet, bei einem deutschen Publikum weit leichter Verständnis zu finden, Teilnahme zu erwecken, als die Pucelle Shakespeares bei seinem englischen. Diese nationale Nuance wird sich bei der ganzen Auffassung Schillers, schon bei der Konzeption der Dichtung geltend machen: die französische Heldin liegt ihm von vornherein näher am Herzen.

β) Berufung und Beglaubigung der Jungfrau.

Bei Shakespeare erklärt sich, wie wir sehen, Johanna, da sie sich selbst dem Dauphin vorstellt,

berufen: von „Gott und unsrer lieben Frau", der Mutter Gottes, die ihr zu erscheinen geruhte, und durch ein Gesicht voll Majestät sie beschied, ihren knechtischen Beruf, als Schäferin, zu verlassen und das von den Engländern so schwer bedrängte Vaterland zu befreien. „Schwarz und versengt goß sie auf mich mit ihren klaren Strahlen der Schönheit Segen, die ihr an mir seht."

Auch Schiller läßt sie sich dem Dauphin und damit uns selbst vorstellen. Ihre Rede hat im wesentlichen den gleichen Inhalt, aber den dreifachen Umfang. Sie muß nicht nur die Not des Vaterlandes eingehender schildern, sondern ihre ganze Lage und vor allem das ihr gewordene Gesicht mit den wohlgefügten langen Reden der Mutter Gottes, die erst als Schäferin gekleidet erscheint, um zum Schluß als „Königin" auf goldenen Wolken langsam gen Himmel „in das Land der Wonnen" zu fahren. Der dabeistehende Erzbischof ruft: „Vor solcher göttlichen Beglaubigung muß jeder Zweifel ird'scher Klugheit schweigen." Damit ist das Gebiet des Übernatürlichen, des Wunderglaubens im Sinne der römisch-katholischen Kirche betreten. Dunois bemerkt zwar: „Nicht ihren W u n d e r n, ihrem Auge glaub' ich, der reinen Unschuld ihres Angesichts" — allein Dunois ist in sie „verliebt" und sie ist fortab die W u n d e r t ä t i g e.

Wie bei Shakespeare wird sie den Dauphin von ihrer Hellseherei überzeugen, indem sie den noch nie Geschauten sofort erkennt, obgleich er Dunois den Thronsessel hat einnehmen lassen und sich selbst daneben gestellt hat. Damit begnügt sich Schiller indes nicht. Sie muß, sogar ungefragt! dem Dauphin

den Inhalt seines nächtlichen Gebetes sagen. „Ich sah dich, wo dich niemand sah, als Gott" und sie wiederholt ihm drei seiner Gebete! „Genug!" ruft Karl bewältigt, in heftiges Weinen ausbrechend: „Ich glaube dir! So viel vermag kein Mensch! Dich hat der höchste Gott gesendet."

Auch Shakespeare gibt ihr, wie die Chronik, ein Schwert in die Hand, das auf jeder Seite fünf Lilien zieren — sie hat dasselbe aber nur im Sankt Cathrinen-Kirchhof aus vielem alten Eisen selbst ausgesucht. Schillern genügt nicht einmal, daß — wie die Chronik betont — sie nach dem Schwerte schickt, das sie nie gesehen, Karl bietet ihr das Schwert des Kronfeldherrn an, sie aber weist es ab, indem sie ausruft:

Nicht also, edler Dauphin!
Nicht durch dies Werkzeug irdischer Gewalt
Ist meinem Herrn der Sieg verliehen. Ich weiß
Ein andres Schwert, durch das ich siegen werde.
Ich will es dir bezeichnen, wie's der Geist (!)
Mich lehrte; sende hin und laß es holen.

Und sie gibt die genaue Weisung.

Selbst diese Probe ihrer Hellseherei genügt noch nicht. Sie weiß, als ein englischer Herold erscheint, daß Salisbury durch einen Schuß gegen ein Turmhaus auf den Mauern von Orleans fallen wird: der Herold, den er selbst gesendet, soll nur zurückeilen — ihm werde Salisburys Leichenzug begegnen!

So verstärkt Schiller die Note ihrer Wunderkraft auf Schritt und Tritt. Bis er sie zuletzt ihre schweren eisernen Ketten zerreißen und aus dem festen Turm aufs Schlachtfeld eilen läßt. Wogegen sie Shakespeare überhaupt kein „Wunder" verrichten

läßt und ihre Hellseherei auf die Erkennung des Dauphin beschränkt.

γ) Die Schwertprobe.

Die Überlegenheit und Siegesgewißheit der Auserkorenen, ihre „Wunderkraft" stellt Shakespeare vor allem dadurch vor Augen, daß er sie den Degen direkt mit dem Dauphin und Talbot selbst kreuzen läßt und sie beide entwaffnet. Während Schiller ihre „Wunderkraft" sonst nicht genug ins Licht setzen, übertreiben kann, wird er — auffallenderweise — sie weder mit dem Dauphin noch mit Talbot den Degen kreuzen lassen, statt dessen ficht sie mit Montgomery und sticht ihn sogar nieder. Was sie allerdings — erschaudern läßt, als hätte sie sich eine — Blutschuld aufgeladen. Um darüber hinwegzukommen, ruft sie die „erhabne Jungfrau" an, die sie dazu angewiesen hätte.

Du wirkst Mächtiges in mir:
Du rüstest den unkriegerischen Arm mit Kraft,
Dies Herz mit Unerbittlichkeit bewaffnest du.
In Mitleid schmilzt die Seele, und die Hand erbebt,
Als bräche sie in eines Tempels heil'gen Bau,
Den blühenden Leib des Gegners zu verletzen.
Schon vor des Eisens blanker Scheide schaudert mir;
Doch, wenn es not tut, alsbald ist die Kraft mir da,
Und, nimmer irrend in der zitternden Hand, regiert
Das Schwert sich selbst, als wär' es ein lebend'ger Geist.

Auch bei der Begegnung mit Lionel, der die „Verfluchte", die die Besten seines Volkes getötet, darunter Talbot selbst, der an seinem „Busen" die große Seele ausgehaucht hat, auf Leben und Tod herausfordert, wird sie nicht zögern, den Degen zu

ziehen. Nach kurzem Gefecht schlägt sie ihm das Schwert aus der Hand. Als er indes, sie umfassend, mit ihr ringt und sie ihm, von hinten her, den Helm vom Gesichte reißt und ihm mit dem Schwerte den Todesstoß versetzen will:

Erleide, was du suchtest!
Die heil'ge Jungfrau opfert dich durch mich! —

begegnet sie seinem Blicke, der sie entwaffnet. Wie von einem Blitzstrahl getroffen — läßt sie die tödliche Waffe sinken. Wenn er — im blinden Nationalhaß eher von ihrer Hand sterben will, als fliehen, so ruft sie: „Töte mich — und fliehe!" — und bekennt damit ihre — Liebe, daß der Mann über das Weib gesiegt hat! Damit ist ihre Überkraft dahin. Lionel entreißt ihr das Schwert, und sie hat nur den einen Wunsch — zu sterben. War doch ihre Jungfräulichkeit die Voraussetzung ihrer göttlichen Sendung! Und so ist es in ihrer eigenen Vorstellung um sie geschehen.

δ) Die Jungfräulichkeit.

Auch bei Shakespeare war, wie wir sahen, die Jungfräulichkeit der Pucelle für ihre göttliche Sendung fundamental. Wie er sie mit dem Dauphin selbst den Degen kreuzen läßt, so weist sie sogar seine Werbung, die Hand ihres Königs! zurück und dies zwar mit den bedeutsamen Worten:

Ich darf der Liebe Bräuche nicht erproben,
Weil mein Beruf geheiligt ist von droben.

Dieser ihrer jungfräulichen Gesinnung bleibt sie bis zum letzten Atemzuge treu. Alle gegenteilige Be-

hauptungen und Annahmen sind offenbar frivoles Geschwätz und grundlose Verleumdung.

> Nein, Mißbelehrte! wißt, daß Jeanne d'Arc
> Seit ihrer zarten Kindheit Jungfrau blieb,
> Selbst in Gedanken keusch und unbefleckt.

An diesem ihrem Bekenntnisse im Angesicht des Todes ist, wie wir sie kennen gelernt haben, nicht zu mäkeln. Am allerwenigsten wird es erschüttert durch ihr eigenes Vorgehen — um der Hinrichtung zu entgehen.

Außer der vergeblichen Werbung des Dauphin selber wissen wir von keiner Versuchung, die an sie herangekommen wäre.

Wie anders bei Schillern!

Karl selbst, der Dauphin, läßt sie zwar unbehelligt: hat er doch seine Agnes, die Geliebte, zur Seite! Dafür verlieben sich um die Wette Dunois und La Hire in sie. Sie will freilich weder von dem Einen noch von dem Andern wissen. Wie sie denn auch dem altgetreuen Raimond, der ihr nachstellt, wie in Goethes Egmont der arme Brakenburg dem Clärchen, vergeblich um sie werben läßt. Um — durch einen Blick in die Augen des Engländers Lionel, im Augenblick, da sie ihm den tödlichen Schlag versetzen will, bewältigt zu werden!

Offenbar ist Schiller darauf bedacht gewesen, seiner Johanna, ihrer Psyche, mehr dramatisches Interesse einzugeben, indem er sie in seelische Konflikte brachte. Ein solcher Konflikt ist gegeben, dadurch daß sie, ihrem Willen zum Trotz, der elementaren Gewalt der Liebesleidenschaft erliegt. Die Natur erweist sich dabei mächtiger, als ihr Wollen.

Doch darf sie, soll sie ihrer himmlischen Sendung nicht verlustig gehen, nicht endgiltig erliegen und so wird sie zuletzt doch noch ihrer Leidenschaft für Lionel Herr. Sie ruft zwar, da sie die Isabella als Gefangene dem Lionel zuführen lassen will:

Zu Lionel? Ermorde mich
Gleich hier, eh' du zu Lionel mich sendest!

und beschwört die englischen Soldaten, sie umzubringen. Allein da Lionel noch einmal, der von ihrem eigenen Volk Verstoßenen, seine Liebe erklärt und sie bestürmt, die Seine zu werden, weist sie ihn ab: er bleibe der Feind, der Verhaßte ihres Volks und so könne zwischen ihr und ihm nichts gemein sein! Neige sein Herz sich ihr zu, so führe er das englische Heer vom französischen Boden fort! Dazu ist er nicht zu haben. Auch ihm geht das Vaterland, sein Volkstum über alles. Damit hat er alle Gewalt über sie verloren. Da er ihr das Wort abverlangt, daß sie sich nicht befreien werde, um den Franzosen wieder zu Hilfe zu eilen, entgegnet sie, ebenso trotzig als ehrlich:

Mich zu befreien ist mein einz'ger Wunsch!

Worauf sie in dreifache Ketten getan wird. Lionel beschwört sie hierauf zum letzten Mal, Frankreich zu entsagen und der englischen Fahne zu folgen:

Und du bist frei, und diese Wütenden,
Die jetzt dein Blut verlangen, dienen dir.

Ihre Antwort lautet:

Spare deine Worte!
Die Franken rücken an. Verteid'ge dich.

Trompeten ertönen und Lionel eilt fort. Daraus, daß sie ihm nicht zu Willen ist, und von dem Kampfe

gegen die Engländer, seine Landsleute, nicht absteht, sollen wir entnehmen, daß sie die Leidenschaft für ihn überwunden hat und somit ihrer Sendung treu geblieben ist. Dies gibt ihr alsbald die Kraft ein, auch ihre dreifachen Ketten zu sprengen und als Heldin und Siegerin auf dem Schlachtfelde zu enden.

Durch dieses Hin und Her in ihrer Brust, die vergebliche Werbung von Raimond, Dunois und La Hire, sowie durch ihre Schwäche für Lionel und die Überwindung dieser hat Schiller zweifellos die dramatische Spannung, den theatralischen Effekt gesteigert, ob aber nicht auf Kosten der Hoheit und Reinheit, des Auserlesenen und des unbedingt Gebieterischen ihrer Erscheinung? Jedenfalls hat Shakespeare ihre Jungfräulichkeit nicht derart in Frage gestellt. Im Vergleich zu ihm ist es Schillern ähnlich ergangen, wie Goethen mit seiner Iphigenie, der jungfräulichen Priesterin, im Vergleich zu der des Euripides, da er Thoas, wenn auch vergeblich, um die Griechin werben läßt. Wie sich Goethe solcherweise der französischen Art näherte, wie sie in Racine zu klassischem Ausdruck gekommen ist, so ist Schiller, dadurch daß seine Johanna so umworben wird, und diese selbst sich in den englischen Lord so jählings verliebt, unwillkürlich mehr den Spuren Voltaires, als denen Shakespeares gefolgt.

ε) Das Hexenhafte.

Auch Schiller wird das für ihre Gegner Hexenhafte der Erscheinung der Jungfrau stark vorkehren. So ruft Isabeau:

Der Dauphin
Verzweifelt an des Himmels Schutz und ruft
Des Satans Kunst zu Hilfe; doch er habe
Umsonst sich der Verdammnis übergeben
Und seine Hölle selbst errett' ihn nicht.

Oder, gegen Lionel:

Wie? Wirkt der Hölle Gaukelkunst, die uns
Im Treffen so verderblich war, auch hier
Noch fort, uns sinnverwirrend zu betören?

Gar wenn Burgund, vor seiner Versöhnung, losbricht:

Erröte, Bastard, Schande dir, La Hire,
Daß du die alte Tapferkeit zu Künsten
Der Höll' erniedrigst, den verächtlichen
Schildknappen einer Teufelsdirne machst.

Burgund nennt sie, wie bei Shakespeare York, auch eine „Circe".

Wie bei Shakespeare Talbot in den Augen der Franzosen ein „Geist der Hölle" ist, sein bloßes Erscheinen, ja sein Name genügt, den Franzosen panischen Schrecken einzujagen, so kommen bei Schiller die Engländer über die Szene geflohen, vor der „Hexe".

Erster: Das Mädchen! Mitten im Lager!
Zweiter: Nicht möglich! nimmermehr! Wie kam sie in das Lager?
Dritter: Durch die Luft! Der Teufel hilft ihr!
Vierter u. Fünfter: Flieht! flieht! Wir sind alle des Todes!
(und sie stürzen davon)

Auch Talbot, abermals wie bei Shakespeare, weiß nicht anders, als daß die „Hölle ihre Legionen verdammter Geister" ausgespieen habe, daß eine „Gauklerin" die „gelernte Rolle der Heldin" spielt

u. dergl. m. Er selbst erliegt in seiner Vorstellung, dem „groben Gaukelspiel". Ruft er doch sterbend:

Unsinn, du siegst, und ich muß untergehen;
Mit Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens.
Erhabene Vernunft, lichthelle Tochter
Des göttlichen Hauptes, weise Gründerin
Des Weltgebäudes, Führerin der Sterne,
Wer bist du denn, wenn du, dem tollen Roß
Des Aberwitzes an den Schweif gebunden,
Unmächtig rufend, mit den Trunkenen
Dich sehend in den Abgrund stürzen mußt!
Verflucht sei, wer sein Leben an das Große
Und Würd'ge wendet und bedachte Plane
Mit weisem Geist entwirft! Dem Narrenkönig
Gehört die Welt — —

Selbst die Franzosen, insoweit sie den niederen ungebildeten Schichten angehören, sehen bei Schiller — und dies ist besonders beachtenswert — in Johanna eine Besessene und somit eine Hexe. Das gilt vor allem von ihrem eigenen Vater, dem alten Schäfer. Der Baum, unter welchem sie, als sie die Schafe weidete, so gern träumend saß, dessen „heil'ge Zweige" ihr gerauscht und in welchem ihr die Mutter Gottes erschienen ist und ihr die himmlische Sendung erteilt hat, ist dem Vater Thibaut der alte „Druidenbaum", den „alle glücklichen Geschöpfe" fliehen.

Denn nicht geheuer ist's hier: ein böses Wesen
Hat seinen Wohnsitz unter diesem Baum
Schon seit der alten, grauen Heidenzeit.
— — — — — — — — — — — —
Ich selbst, als mich in später Dämm'rung einst
Der Weg an diesem Baum vorüberführte,
Hab' ein gespenstisch Weib hier sitzen sehn:
Das streckte mir aus weitgefaltetem
Gewande langsam eine dürre Hand

Entgegen, gleich als winkt' es; doch ich eilte
Fürbaß, und Gott befahl ich meine Seele.

Vergebens weist Raimund auf das Heiligenbild in der Kapelle, indem er meint:

Des Gnadenbildes segenreiche Nähe,
Das hier des Himmels Frieden um mich streut,
Nicht Satans Werk führt Eure Tochter her.

Vater Thibaut entgegnet: „O nein, nein!" — Er hat die Tochter im Traume zu Rheims auf der Könige Stuhle sitzen sehen, ein funkelnd Diadem von sieben Sternen auf ihrem Haupt, das Szepter in der Hand, — wie kommt ein solcher Glanz in seine Hütte? Sie schäme sich ihrer Niedrigkeit — weil Gott mit reicher Schönheit ihren Leib geschmückt, mit hohen Wundergaben sie gesegnet — so nähre sie sünd'gen Hochmut in dem Herzen.

Und Hochmut ist's, wodurch die Engel fielen,
Woran der Höllengeist den Menschen faßt.

„Bleib nicht allein!" warnt er sie, „denn in der Wüste trat der Satansengel selbst zum Herrn des Himmels."

Alle ihre Erfolge, ihre königliche Ehrung — nichts vermag ihn in der Überzeugung irre zu machen, daß sie von „bösen" Geistern angetrieben worden ist. Er selbst erscheint in der Kirche zu Rheims vor dem König und dem Erzbischof, um sie anzuklagen und zu vernichten!

Betrogner Fürst! Verblendet Volk der Franken!
Du bist gerettet durch des Teufels Kunst.

Alle treten entsetzt zurück. Wenn der eigne Vater gegen sie zeugt, wer soll da noch an ihre Unschuld glauben?

Dunois: Rast dieser Mensch?
Thibaut: Nicht ich, du aber rasest,
Und Dieser hier, und dieser weise Bischof,
Die glauben, daß der Herr der Himmel sich
Durch eine schlechte Magd verkünden werde,
Laß sehn, ob sie auch in des Vaters Stirn
Der dreisten Lüge Gaukelspiel behauptet,
Womit sie Volk und König hinterging.
Antworte mir im Namen des Dreieinen:
Gehörst du zu den Heiligen und Reinen?

Da sie unbeweglich bleibt und schweigt — ergreift der Zweifel selbst die Gläubigsten. Agnes Sorel: „Gott, sie verstummt!" Worauf Vater Thibaut:

Das muß sie vor dem furchtbar'n Namen,
Der in der Hölle Tiefen selbst
Gefürchtet wird! — Sie eine Heilige,
Von Gott gesendet? — An verfluchter Stätte
Ward es ersonnen, unterm Zauberbaum,
Wo schon von Alters her die bösen Geister
Den Sabbath halten. — Hier verkaufte sie
Dem Feind der Menschen ihr unsterblich Teil,
Daß er mit kurzem Weltruhm sie verherrliche.
Laßt sie den Arm aufstreifen, seht die Punkte,
Womit die Hölle sie gezeichnet hat!

Vergeblich stürmen Burgund, Dunois, die Sorel, La Hire auf sie ein, damit sie rede und sich rechtfertige — sie schweigt! Da donnert es. Der Himmel spricht. Noch einmal beschwört sie der Vater — die Lippe zu öffnen und ihre Unschuld zu beteuern. Vergeblich! Es donnert zum zweiten Mal, noch stärker. Und das Volk entflieht entsetzt nach allen Seiten. Keiner der Großen vermag länger Stand zu halten. Schließlich ergreift

der Erzbischof das Wort: „Im Namen Gottes.“ Zeuge des Donners Stimme für sie — solle sie das ihr vorgehaltene Kreuz ergreifen und ein Zeichen geben. Sie beharrt in ihrer starren Unbeweglichkeit. Neue heftige Donnerschläge. Der König, der Erzbischof, alle bis auf Dunois, ergreifen die Flucht. Dunois streckt ihr noch einmal die Hand entgegen zum Liebes- und Ehebunde — sie regt sich nicht. Darob erstarrt auch Dunois. Du Chatel ruft ihn ab. Sie ist in Bann und Acht getan. Damit ist der Stab über sie gebrochen. Als letzte Gunst verstattet ihr der König, ungekränkt die Stadt zu verlassen. An der Hand des getreuen Raimond eilt sie durch die leeren Straßen — in die Wildnis hinaus.

So gelangt sie in die Hand der Engländer, ihrer Todfeinde, die sie erst recht als Hexe abtun.

Noch mehr. Wie bei Shakespeare oder vielmehr im englischen Stücke wird Schiller sie direkt mit den Geistern der Hölle in Kontakt bringen!

ζ) Der schwarze Ritter.

Was hat die geheimnisvolle, richtiger rätselhafte „Erscheinung des schwarzen Ritters“ im Schillerschen Drama nicht schon für Kopfzerbrechen verursacht und Federn in Bewegung gesetzt! Wer ist er? Was soll er? Wo kommt er her?

In „ganz“ schwarzer Rüstung mit fest geschlossenem Visier ist er Johanna im Schlachtgewühl begegnet. Er wirkt unwiderstehlich auf sie ein, daß sie „wutentbrannt“ sich ihm an die Fersen haftet. Im öden Gefilde vor Rheims steht er ihr endlich. Sie ruft ihm zwar zu: „Argliſt'ger! Jetzt erkenn' ich deine

Tücke!" — Sie weiß aber darum noch keineswegs, wer er ist. Sie weiß nur, daß sie ihn vertilgen möchte.

Verhaßt in tiefster Seele bist du mir,
Gleichwie die Nacht, die deine Farbe ist.
Dich weg zu tilgen von dem Licht des Tags,
Treibt mich die unbezwingliche Begier.
Wer bist du? Öffne dein Visier. — Hätt' ich
Den kriegerischen Talbot in der Schlacht
Nicht fallen sehen, so sagt' ich, du wärst Talbot.

„Schweigt dir die Stimme des Prophetengeistes?" — tönt es ihr höhnend zurück. Sie ahnt nur, daß „das Unglück" ihr zur Seite steht. Der „Schwarze" erweist sich indes als wohlwollender Warner: sie soll es genug sein lassen, daß sie bis an die Tore von Rheims siegreich vorgedrungen ist. Ihr Glück habe damit seinen Höhepunkt erreicht. Der erworbene Ruhm genüge ihr! Sie aber will von ihrem Gelübde nicht lassen; nicht ruhen, bis das ihr auferlegte Ziel erreicht ist, Frankreich befreit.

Nicht aus den Händen leg' ich dieses Schwert,
Als bis das stolze England niederliegt.

Der unbequeme Warner verkündet selbst, daß sie im Triumphgepräng' in Rheims einziehen, ihren König krönen, ihr Gelübde lösen werde, trotzdem solle sie davon abstehen.

Geh nicht hinein! Kehr um! Hör' meine Warnung!

Sie schilt ihn indes ein „doppelzüngig falsches Wesen", das sie nur erschrecken und beirren wolle. Als er hierauf abgehen will, tritt sie ihm in den Weg und will ihn mit ihrem Schwerte niederstrecken — er aber berührt sie nur mit der Hand: „Töte,

was sterblich ist!" Sie bleibt starr, unbeweglich stehen. Nacht, Blitz und Donnerschlag. Und der „Schwarze" versinkt. Zur Besinnung gekommen — spricht sie zum Schluß:

Es war nichts Lebendes. Ein trüglich Bild
Der Hölle war's, ein widerspenst'ger Geist,
Heraufgestiegen aus dem Feuerpfuhl,
Mein edles Herz im Busen zu erschüttern.
Wen fürcht' ich mit dem Schwerte meines Gottes?
Siegreich vollenden will ich meine Bahn,
Und, käm' die Hölle selber in die Schranken,
Mir soll der Mut nicht weichen und nicht wanken!

Da tritt Lionel auf, um an der „Verfluchten" seine erschlagenen Landsleute, vor allem den edlen Talbot zu rächen und sie erliegt seinem — Blick! Verliert sich in Liebesleidenschaft!

Zweifellos hat Schiller in dem „schwarzen Ritter" einen Geist aus der „Hölle" auftreten lassen. Merkwürdigerweise ist er aber für Johanna ein wohlwollender Warner, der sie davor behüten will, daß sie ihrem Unglück entgegengeht. Er besitzt zudem die Gabe der Voraussicht und Verkündigung, die doch ebenfalls sonst nur den guten Geistern zuzustehen pflegt. Er muß — da obendrein seine Unsterblichkeit so hervorgehoben wird — geradezu Lucifer in Person sein oder der „Satansengel", vor dem Vater Thibaut die Tochter schon eingangs gewarnt hatte. Das Verwunderlichste besteht darin, daß er über Johanna eine solche Gewalt hat, daß sie ihm, wenn auch „wutentbrannt", nachjagt und auf seine Worte lauscht. Wenn sie ihn schließlich ein „doppelzüngiges, falsches Wesen" heißt und mit dem Schwerte auf ihn eindringt, so nur um — von seiner Hand berührt —

entwaffnet zu werden und seine Unsterblichkeit an den Tag zu legen. Während ihr eigener „Prophetengeist" so gänzlich versagt, wird die Voraussage desjenigen, der ihr ein „falsches Orakel" dünkt, Punkt für Punkt in Erfüllung gehen!

Wo bleibt da die von Gott Erkorene und Beschützte? Ihr *Gegensatz* zu dem Reich der „bösen" Geister?

Der *Zweck* des ungereimten Auftritts, der Erscheinung des schwarzen Ritters ist offenbar: *uns* auf den jähen Umschwung in dem Schicksal der Johanna vorzubereiten auf ihren Fall, ihre Verurteilung und Verstoßung. Wir sollen wissen, daß es mit ihrem Glück und ihrer Zauberkraft zu Ende ist. Der Auftritt entspricht daher genau dem Zweck, *der Szene im englischen Stücke* mit den „bösen Geistern"! Anstatt sie in ihrer Verzweiflung die „bösen Geister" anrufen und diese sich ihr versagen zu lassen, läßt Schiller den „Schwarzen" unberufen aus der Hölle aufsteigen, sie warnen und ihr ihr Schicksal voraussagen. Mit anderen Worten: *die Szene mit dem schwarzen Ritter ist Schillern von der entsprechenden Szene in Heinrich VI. eingegeben worden, ist streng genommen nur eine Paraphrase auf diese.*

Auch woher der „schwarze Ritter" an Stelle der bösen Geister gekommen ist, ist mit Händen zu greifen. Ruft nicht Johanna selber: „Hätt' ich den kriegerischen *Talbot* in der Schlacht nicht fallen sehen, so sagt' ich, du wärst *Talbot*." — Diese Worte erinnern nicht nur an die Bemerkung der

Pucelle, da Lucy die Leiche Talbots fordern kommt: „Der aufgeschoſſne Fremdling, denk' ich, iſt des alten Talbots Geiſt: wie ſpräch er ſonſt mit ſo gebieteriſchem ſtolzen Sinne?" — Talbot wird, wie wir uns erinnern, vom Baſtard (H. VI., II, 2) „ein Geiſt der Hölle" genannt. Gar wenn man ſich darauf beſinnt, wie in der Szene bei der Gräfin von Auvergne auf dem Schloß mit dem „Schatten", dem „Weſen" Talbots geſpielt wird, er ſelbſt auf das Spiel eingehend die Arme und Beine ſeiner Soldaten ſeine Arme und Beine nennt, und beachtet, wie Schiller, in unmittelbarer Reminiſzenz hieran, ihn (Prolog 3. Auftr.) den „himmelſtürmenden, hunderthändigen" nennt, ſo iſt wahrlich klar — wie Schillers „ſchwarzer Ritter" ein Nachklang des Talbot iſt, wie ihn Shakeſpeare ſich in den Augen ſeiner Feinde ſpiegeln läßt.

Um Perſonal zu ſparen, hat Schiller den „ſchwarzen Ritter" bei den erſten Aufführungen ſeiner Jungfrau in Weimar von dem gleichen Schauſpieler geben laſſen, der vorher den verſtorbenen Talbot geſpielt hatte. Es war das nur eine notgedrungene Regiſſeur-Aushilfe. Indes ſcheint er nicht allzu viel dagegen gehabt zu haben, wenn man den geheimnisvollen ſchwarzen Ritter für den wiedererſtandenen Talbot, das Geſpenſt desſelben hielt, wie dies der Johanna ſelbſt zunächſt begegnet. So unmittelbar hat ihn bei der Konzeption desſelben die Geſtalt des Shakeſpeareſchen Talbot umſchwebt. Ihm lag nur daran: auf den ſo unerwarteten Umſchwung in Johannas Schickſal vorzubereiten. Eben wozu die Hexenſzene im engliſchen Stücke dient.

Schillern widerſtrebte zudem, wie er (28. Juli

1800) an Körner schreibt, die Darstellung des hergebrachten Hexenwesens.

> „Auf das Hexenwesen werde ich mich nur wenig einlassen, und soweit ich es brauche, hoffe ich mit meiner eigenen Phantasie auszureichen. In Schriften findet man beinahe gar nichts, was nur irgend poetisch wäre; auch Goethe sagt mir, daß er zu seinem Faust gar keinen Trost in Büchern gefunden hätte. Es ist derselbe Fall mit der Astrologie, man erstaunt, wie platt und gemein diese Fratzen sind, womit sich die Menschen so lange beschäftigen konnten."

Einen derart platten und gemeinen Eindruck wird ihm zweifellos auch der Aufmarsch der „bösen Geister" in der Szene des englischen Bühnenstücks gemacht haben — und so nahm er seine Zuflucht zu seiner eigenen Phantasie. Indes nicht ohne sich dabei bewußt und unbewußt an den großen Briten anzulehnen, sich seine „schwarze Rittergestalt" von ihm eingeben zu lassen. Diese schwebte ihm bereits vor, als er Burgund mit geschlossenem Visier als geheimnisvollen „Ritter" der Johanna auf dem Schlachtfelde begegnen läßt (II, 9). „Verfluchte! Deine Stunde ist gekommen!" Worauf sie: „Wer bist du, den sein böser Engel mir entgegen schickt? u. s. f." Ritter: „Verworfne, du verdientest nicht zu fallen von eines Fürsten edler Hand. Das Beil des Henkers sollte dein verdammtes Haupt vom Rumpfe trennen, nicht der tapfre Degen des königlichen Herzogs von Burgund!" Worauf er sein Visier aufschlägt und sich zu erkennen gibt. „Ich bin's, Elende, zittre und verzweifle! Die Satanskünste schützen dich nicht mehr." — So führt Burgund sich ungleich „höllischer" und „teuflischer" ein, als später der „Schwarze" selbst, der sie nur

vor dem Übermaß ihres Glückes warnt. Damit war die Erscheinung des „schwarzen Ritters" bereits gegeben. Als dieser auftritt, wirkt er daher zunächst wie eine Wiederholung. Man erwartet, daß auch er das Visier lüften und sich als irgend ein „königlicher Herzog" entpuppen werde. Wenn ihm etwas abgeht, so ist es — und damit stoßen wir auf ein bedenkliches Manko Schillers in solchen Dingen — das Gespensterhafte.

η) Das „Gespenst."

Auch die Szene mit der Erscheinung der bösen Geister, im englischen Stücke, spielt sich, auf dem Schlachtfelde, bei Tage ab — nur daß der Himmel sich verfinstert und es zu donnern beginnt. Es handelt sich indes nicht eigentlich um das Erscheinen von Gespenstern. Johanna ist in größter seelischer Erregung. Die Franzosen sind unter ihrer eigenen Führung geschlagen worden und dies obgleich Talbot dahin ist. „Des Talbot Geist", bemerkte Burgund vor dem Treffen gegen den König, „ist nicht dort; ihr dürft nicht fürchten, Herr, denn er ist fort." In ungebrochener Sieges-Jubel-Nachricht hatte die Pucelle ihre Landsleute in den Kampf mit fortgerissen. Und trotzdem die Niederlage! „Die Franken fliehn", ruft sie verzweifelt, „und der Regent ist Sieger!"

Nun helft, ihr Zauberspräch' und Amulete,
Und ihr, die ihr mich warnt (!), erlef'ne Geister,
Und Zeichen mir von künft'gen Dingen gebt!

Es donnert, sie ruft noch einmal und die Angerufenen erscheinen ihr, jedoch nur, um stumm ein-

herzugehen, die Köpfe hängen und schütteln zu lassen und wieder zu verschwinden. Sie kommen zwar, aber nur um zu — versagen. Sie verhalten sich völlig passiv. Ihre Anrufung bekundet nur die grenzenlose, hoffnungslose Verzweiflung der Pucelle. Sie bricht im Gefühl ihrer Hilflosigkeit gegenüber dem Unglück ihres Vaterlandes — zusammen. Damit erfüllt sich ihr tragisches Verhängnis. Gleich darauf wird sie von York bewältigt und zur Gefangenen im englischen Lager. Die „bösen Geister" kommen nicht ungerufen wie ein „Gespenst", das Entsetzen bereitet, vielmehr als „Geister", mit denen die Pucelle anscheinend Umgang pflegt und von denen sie Hilfe erwartet. Von ihr angerufen, steigen sie auf aus der Hölle. Ihr Erscheinen ist zwar durch die seelische Erregtheit und Verzweiflung der Pucelle psychisch und physisch begründet, allein doch ohne die zwingende Kunst inszeniert, wie sie Shakespearen in solchen Fällen sonst eignet. Auch aus diesem Grunde läßt sich die betreffende Szene schwer auf sein Konto bringen.

Schillers „schwarzer Ritter" aber läßt selbst im Vergleich zu der mißlichen Szene im englischen Stücke, in bezug auf das Geheimnisvolle und Zwingende der „gespensterhaften" Erscheinung so viel zu wünschen übrig, daß der Abstand zwischen seinem dichterischen Können und demjenigen des Dichters des Hamlet, Macbeth, Caesar u. s. f. nur zu grell in die Augen sticht. Schon daß er zwischen dem „Gespenst" (ein solches wäre der „Ritter", wenn er als Talbot redivivus aufgefaßt wird) und einem Geist der Hölle nicht klar und scharf genug unterscheidet, ist bedenklich. Soll Johanna wirklich jenen

Talbot wieder erstehen sehen, den sie selbst hat fallen sehen und den sie tot weiß, so müßte sie von dem Gedanken an ihn erfüllt sein, wie Brutus von dem Gedanken an Caesar oder Hamlet an seinen Vater. Er aber ist ihr, obgleich Schiller ihn, nach dem Vorgange Shakespeares, zugleich als kriegerischen Helden und „großen Geist" darstellt, völlig gleichgültig: er war nur der gefährlichste unter den Engländern, ihren Todfeinden, dessen Hingang ihr dementsprechend die höchste Genugtuung gewährt. Weiter nichts. Sie hat zu ihm kein persönliches Verhältnis. Und ist der „Schwarze" ein Geist aus der Hölle, gar der „Satansengel" selbst, was in aller Welt hat Schiller getan, um das Erscheinen eines solchen vorzubereiten, zu motivieren? Die Franzosen sind nicht einmal, wie im englischen Stücke, geschlagen worden, sondern stehen, nach erfochtenem Siege, im Begriffe, zur Krönung des Dauphin in Rheims einzurücken. Wir hören nur, daß die Jungfrau in der Hitze des Kampfes außer Sicht gekommen ist. Alles eilt, nach ihr zu schauen und ihr im Notfall Schutz und Hilfe zu bringen. Da ändert sich die Kulisse. Sie zeigt eine andere „öde" Gegend des Schlachtfeldes. Man sieht die Türme von Rheims in der Ferne, von der Sonne beleuchtet! Und herbei kommt der Ritter in schwarzer Rüstung, mit geschlossenem Visier, verfolgt von der Jungfrau bis auf die vordere Bühne, wo er stille steht und sie erwartet. Auf ihren Ansturm erwidert er kaltblütig und gelassen, daß er nicht bestimmt sei, von ihrer Hand zu fallen, warnt und prophezeit ihr, ungefragt! in formvollendetem Redestrom Schillerscher

Rhetorik. Um schließlich, da sie trotzdem gegen ihn zum Schwerte greift, sie erstarren zu machen und in der Versenkung zu verschwinden! Wobei es plötzlich Nacht wird, blitzt und donnert! Worauf Johanna sich alsbald wieder faßt, die Hölle selbst herausfordert und von neuem in den Kampf stürzt, als wäre nichts geschehen.

Nüchterner, nichtssagender, unpsychologischer, jeder zwingenden Illusion barer, mit einem Worte: unpoetischer ist ein „Gespenst" oder ein höllischer Spuk nie inszeniert worden. Als hätte Schiller nie ein Shakespearesches „Gespenst" auf sich einwirken lassen, als hätte er nie in Lessings Dramaturgie geblättert, als kenne er höchstens Voltaires Gespenst in dessen Semiramis, das immer noch ganz anders psychologisch motiviert ist. So völlig versagt der „Rationalist" Schiller, wenn es im Helldunkeln, im Zwielicht dichterischer Eingebung zu gestalten gilt.

Das Allermißlichste der mißlichen Szene ist, daß Johanna, wie in der entsprechenden des englischen Stückes, mit den Geistern der Hölle in Kontakt tritt. Wenn sie den „Schwarzen" auch ein „falsch Orakel" schilt und auf ihn einhauen will — sie hat ihm folgen müssen, hat seine Rede entgegengenommen und ist von ihm wehrlos gemacht, hypnotisiert worden. Er hat sich obendrein als allwissender Prophet offenbart und ihr sogar nur Wohlwollen bekundet. Daß sie ihm nicht glaubt, beweist nur, daß sie selbst mit Blindheit geschlagen ist. Wo bleibt da die gottbegnadete Hellseherin und Prophetin?

9) Die tragische Verschuldung.

Wir erinnern uns, wie die Chronik die Verschuldung der Pucelle, durch welche ihre Verurteilung durch das Kirchengericht gerechtfertigt sein sollte, in erster Linie darauf zurückführte, daß sie als eine Jungfrau ihr Geschlecht verleugnete, in Handlungen und Tracht sich wie ein Mann gebärdet hätte. Hierauf wurde ein solcher Nachdruck gelegt, daß der Umstand, daß sie wieder männliche Tracht angelegt hatte, für ihre endgiltige Verurteilung entscheidend geworden wäre.

Die Versündigung gegen die eingeborene Natur dient auch Schillern dazu, seine Jungfrau mit schwerer „Schuld" zu beladen. Schon daß sie sich dem Liebhaber, dem treuherzigen Raimond, versagt und von Verehelichung nichts wissen will, deutet, wie Vater Thibaut gleich eingangs in seinem Schmerze darüber ausruft: „auf eine schwere Irrung der Natur!" Das Herz, das sich in den Jahren des Gefühls streng und kalt zuschließt, gefällt ihm nicht. In der Tat wendet sie sich nicht nur vom Liebhaber ab, auch für den Vater, der sie leidenschaftlich liebt, hat sie nichts übrig und auch den Schwestern entfremdet sie sich. Ihr Blut gilt ihr nichts. Dieser „Hochmut" ist es, der in dem Vater Thibaut den Verdacht weckt, daß sie unter dem alten Druidenbaume Hexenkünste treibe und mit den bösen Geistern Umgang pflege. Solch „sündiger Hochmut" sei es gewesen, wodurch die Engel fielen, woran der „Höllengeist" den Menschen faßt.

Der Johanna ist zwar unterm Baume nicht der „Satansengel" erschienen, sondern die Jungfrau Maria, die Mutter Gottes. Diese aber hat, wie sie selbst bekundet, ihr aufgegeben: die Glieder in rauhes Erz zu schnüren, die zarte Brust in Stahl zu kleiden. Nie dürfe „Männerliebe" ihr Herz berühren „mit sünd'gen Flammen eitler Erdenlust", nie werde der Brautkranz ihre Locke zieren, an ihrer Brust kein lieblich Kind ihr blühen; dafür soll sie mit „kriegerischen" Ehren vor allen Erdenfrauen verklärt werden. Und so greift sie nach Helm und Schwert und stürzt sich in die männermordende Schlacht.

Den Feldruf hör' ich mächtig zu mir dringen,
Das Schlachtroß steigt, und die Trompeten klingen!

Wie sie die engere Heimat, Vater und Geschwister verläßt, kein Gefühl mehr für ihre Angehörigen hat, so wird sie nicht anstehen, jeden Engländer, der Frankreich bekämpft, mit eigener Hand niederzustoßen. Keine Regung des Herzens, kein menschliches Gefühl darf sie befallen. Jede Rückkehr zur N a t u r wird ihr als ein Abfall von ihrer göttlichen Sendung erscheinen.

Da begegnet sie dem Lionel. Ein Blick in sein Auge, und sie ist entwaffnet. Diese Verletzung ihres heiligen Gelübdes dünkt sie eine Todsünde. Sie bricht darüber zusammen. Allein nicht zu ihrem Verderben. Mit dem Eise in ihrer Brust ist der Starrsinn gebrochen, den der religiöse Wahn im Gefolge gehabt hatte. Sie selbst empfindet die Überhebung, mit der sie sich dem Mitgefühl entzog, als eine Verfehlung, die sie zu verbüßen hat. „Die schwere

Schuld des Busens zu verhehlen", hätte sie sich aus der Freude Kreis stehlen müssen.

Wer? Ich? Ich eines Mannes Bild
In meinem reinen Busen tragen?
Dies Herz, von Himmelsglanz erfüllt,
Darf einer ird'schen Liebe schlagen?
Ich, meines Landes Retterin,
Des höchsten Gottes Kriegerin,
Für meines Landes Feind entbrennen?
Darf ich's der keuschen Sonne nennen,
Und mich vernichtet nicht die Scham?

So hatte sie eben erst gerufen. Da ertönt Musik hinter der Szene, die in eine weiche schmelzende Melodie übergeht — und sie zerfließt in „Wehmut-Tränen":

Sollt' ich ihn töten? Konnt' ich's, da ich ihm
Ins Auge sah? Ihn töten? Eher hätt' ich
Den Mordstahl auf die eigne Brust gezückt!
Und bin ich strafbar, weil ich menschlich war?
Ist Mitleid Sünde? —

Die Verschuldung sieht sie nicht mehr darin, daß sie den Lionel schaute, sondern umgekehrt darin, daß sie einen Montgomery, obgleich er um Gnade flehte, erbarmungslos erschlug und den trotzigen Lionel nur deswegen nicht, weil sie sich in ihn — verliebt hatte!

Warum mußt' ich ihm in die Augen sehn!
Die Züge schau'n des edlen Angesichts!
Mit diesem Blick fing dein Verbrechen an,
Unglückliche! Ein blindes Werkzeug fordert Gott;
Mit blinden Augen mußtest du's vollbringen!
Sobald du sahst, verließ dich Gottes Schild,
Ergriffen dich der Hölle Schlingen!

Zugleich kann sie nun nicht genug beklagen, daß sie dem „heil'gen" Rufe folgte.

Kümmert mich das Los der Schlachten,
Mich der Zwist der Könige?
Schuldlos trieb ich meine Lämmer
Auf des stillen Berges Höh!
Doch du reißest mich ins Leben,
In den stolzen Fürstensaal,
Mich der Schuld dahin zu geben,
Ach, es war nicht meine Wahl!

Bei der Begegnung mit der Agnes Sorel, der Geliebten des Dauphin, weiß sie diese jetzt nicht genug zu beneiden:

Du liebst, wo Alles liebt! Du darfst dein Herz
Aufschließen, laut aussprechen dein Entzücken
Und offen tragen vor der Menschen Blicken!

Dies Bekenntnis der bis dahin Unnahbaren zur Liebe — nimmt der Agnes eine schwere Last vom Herzen.

Ja, ich verkannte dich, du kennst die Liebe,
Und, was ich fühle, sprichst du mächtig aus.

In ihrer Zerknirschung geht Johanna so weit, auszurufen:

Verlaß mich! Wende dich von mir! Beflecke
Dich nicht mit meiner pesterfüllten Nähe!

Nicht sie — Agnes Sorel sei die Reine, die Heilige!

Ähnlich bei der Begegnung mit ihren eigenen Schwestern.

Der Warnung des „Schwarzen" zum Trotz ist Johanna mit in Rheims eingezogen. Im goldenen Harnisch, ihre siegreiche Fahne in der Hand, schreitet sie bei der Krönungsfeierlichkeit im Dom dem Könige voran — indes so bleich, zitternd zu Boden sehend, daß die Schwestern, die aus Don Remy herbeigekommen sind, sie in ihrer Pracht zu schauen, darob

erschrecken. Vordem die Zeremonie zu Ende, stürzt sie ins Freie. Da sie die Schwestern, Margot und Louison, erblickt, die sich nicht zu nahen getrauen, fällt sie ihnen reumütig in die Arme.

Und eure Liebe führt euch zu mir her.
So weit! so weit! Ihr zürnt der Schwester nicht,
Die lieblos ohne Abschied euch verließ!

Daß all das Wunderbare, das sie erlebt, all die Pracht und Herrlichkeit, die ihr zuteil geworden, nur ein Traum wäre! Sie wieder die schlichte Schäferin auf der väterlichen Flur!

„Die Schwester", ruft erstaunt und beglückt Margot, „ist nicht stolz; sie ist so sanft und spricht so freundlich, als sie nie getan, da sie noch in dem Dorf mit uns gelebt."

„Ihr habt mich kindisch, klein und schwach gesehn", tönt es zurück, „Ihr liebt mich, doch Ihr betet mich nicht an!"

Sie kann sich im Rückblick auf ihre Überhebung, ihren Hochmut ihren Angehörigen gegenüber vor diesen nicht genug demütigen:

Wie eine niedre Magd will ich euch dienen,
Und büßen will ich's mit der strengsten Buße,
Daß ich mich eitel über euch erhob!

So bringt sich die Natur wieder zur Geltung und mit ihr das — Menschtum, das Reinmenschliche als das Höchste, wozu der Mensch sich bekennen kann.

Noch einmal tritt die Versuchung an sie heran. Der König kommt im vollen Krönungsornat aus der Kirche. Gegen Johanna gewendet ruft er:

Hier steht die Gottgesendete, die Euch
Den angestammten König wieder gab,

Das Joch der fremden Tyrannei zerbrochen!
Ihr Name soll dem heiligen Denis
Gleich sein, der dieses Landes Schützer ist,
Und ein Altar sich ihrem Ruhm erheben!

Das „Volk" stimmt begeistert ein:

Heil, Heil der Jungfrau, der Erretterin!

Ist sie von „Menschen" gezeugt, so sage sie, womit ihr König sie beglücken kann oder wenn sie „die Strahlen himmlischer Natur in ihrem jungfräulichen Leib verhülle —" so nehme sie das Band von den Sinnen ihrer Mitmenschen und lasse sich in ihrer „Lichtgestalt" sehen, wie sie der Himmel sieht, damit er sie — mitsamt dem ganzen Volke — „im Staube verehre" — sie anbete. Sie bleibt in starres Schweigen gehüllt.

In diesem Augenblicke stürzt der Vater Thibaut herbei — „Gott! Mein Vater!" — Er aber sieht in ihr nur die Verhexte und ist gekommen, sie als solche zu verklagen. „Lebt ihre Seele nur, ihr Leib mag sterben!"

Und so ruft er dem Könige ins Gesicht:

Gerettet glaubst du dich durch Gottes Macht?
Betrogner Fürst! Verblendet Volk der Franken!
Du bist gerettet durch des Teufels Kunst!

Da sie auf seine vernichtende Herausforderung nur — schweigt; weder Dunois, noch Burgund, noch der Erzbischof über ihr Schweigen etwas vermögen — es zudem vom Himmel herab immer heftiger donnert — stiebt alles entsetzt darüber auseinander. Das „Gottesurteil" ist gesprochen! — Sie ist als Hexe und Ketzerin aus der Kirche ausgestoßen und vom Könige in die Acht getan. Das

„Volk", das sie eben anbetete, hat für sie nur Fluch und Todschlag übrig.

Es ist dies tatsächlich ihr Schicksal gewesen. Schiller nimmt nur den Urteilsspruch des kirchlichen Gerichtshofes zu Rouen vorweg, um ihn schließlich zu illudieren. Die Art, wie er dies tut, aber bringt ihn, wie ich dies an anderer Stelle eingehend ausgeführt habe,*) mit der römischen Papstkirche in unausgleichbaren Gegensatz. Indem Johanna zur Besinnung kommt, verwirft sie selbst den „Wahn", der sie betört, zu solcher Selbstüberhebung und Unmenschlichkeit geführt hatte. Was aber war dieser „Wahn" anderes, als der kirchliche, welcher ihr den Glauben an die Jungfrau Maria als Gottesmutter eingegeben und deren „Erscheinung" bewirkt hatte? Nur auf ihr Geheiß hatte sie die Rüstung angelegt, ihr Geschlecht verleugnet, das Schlachtschwert geschwungen, sich als Auserkorene, als „Übermensch" empfunden und betätigt. Ist es nicht eben dieser kirchliche „Aberglaube", der ihren unseligen, bejammernswerten Vater fanatisiert, da er ihr als „Hexe" nachstellt und sie dem Feuertode anheimgibt, der den König, unter den Auspizien der Kirche und ihres Erzbischofs erst sie anbeten heißt, um sie, als sie selbst von diesem Aberglauben nichts mehr wissen will, auf Geheiß eben dieser Kirche, dem Henker zu übergeben? Kann man den von der römischen Kirche gepflegten Aberglauben vernichtender entlarven?

In der Tat — und hierin befindet sich Schiller wieder im Einklang mit der Geschichte — hat sich

*) „Schiller und das kirchliche Rom". Neuer Frankfurter Verlag. 1905.

die römische Papstkirche in ihrer „Unfehlbarkeit" nie krasser bloßgestellt, als in ihrem Verhalten der Jungfrau von Orleans gegenüber. Erst ist sie, die Auserkorene, die Gottgesandte, die von der Mutter Gottes Beauftragte, um, da sie in englische Gefangenschaft gerät, den Engländern zu Gefallen, von dem kirchlichen Gerichtshof als Hexe oder Ketzerin verurteilt und dem „weltlichen" Arm zur Hinrichtung durch das Feuer (ohne Blutvergu ß!) übergeben zu werden. Um dann wieder, als der Thron des „allerchristlichsten", will sagen romuntertänigsten Königs von Frankreich endgiltig gesichert erscheint, sie von den siegreichen Franzosen als Nationalheldin gefeiert wird, den Franzosen zu Gefallen, von einem neuen kirchlichen Gerichtshof wieder rehabilitiert und als Patronin Frankreichs eingesetzt zu werden! Bis die einst zu Rouen in aller Form von der unfehlbaren Kirche Verurteilte — in unsern Tagen, da es gilt, sich bei dem vom päpstlichen Rom zum Kriege gegen das „ketzerische" Deutschland verführten und geschlagenen Frankreich wieder warm zu setzen, selig gesprochen, zur Heiligen erhoben und damit angebetet zu werden!

Das Beachtenswerte und Eigenartige bei Schiller besteht darin, daß Johanna zwar im ersten Schrecken darob, daß sie zum englischen Lord in Liebe entbrannt ist und dadurch ihr der Mutter Gottes gegebenes Gelübde gebrochen hat oder richtiger, da sie nichts dazu kann, dieses in die Brüche geht, den Stab über sich selber bricht, indes um zur Natur zurückzukehren und damit eine reinere Religiösität, ein höheres Gottesbewußtsein zu gewinnen, sich selbst zu finden. Sie begehrt denn auch gar nicht, in den

Schoß der Kirche zurückzukehren. Als sie Raimond dazu auffordert, erwidert sie nur: „Auch du hältst mich der schweren Sünde schuldig?“ — „Für die Verworfne, die ihrem Gott entsagt —“ Sie eine „Zauberin“! — Das können nur die im kirchlichen Aberglauben Befangenen glauben. „Ihr konntet Eurem Vater nichts erwidern!“ — „Weil es vom Vater kam, so kam's von Gott, und väterlich wird auch die Prüfung sein.“ — Sie ruft nicht mehr die Maria an, sie hat mit der Kirche keine Gemeinschaft mehr, um so inniger aber nur ist ihr Verhältnis zum Gott-Vater und damit zur Natur geworden.

Von der blindgläubigen Menge, ihren einstigen Anbetern, mit ihrem „Höllenglauben“ ausgestoßen, in der Einsamkeit, der Natur allein anheimgegeben, in der Öde, während des Gewittersturmes, dessen Donnerschläge von den Kirchengläubigen als das Urteil Gottes gegen sie aufgefaßt worden, lernt sie sich erkennen und damit beherrschen, gelangt sie zum Frieden mit sich und mit Gott-Natur.

Jetzt bin ich
Geheilt, und dieser Sturm in der Natur,
Der ihr das Ende drohte, war mein Freund:
Er hat die Welt gereinigt und auch mich.
In mir ist Friede — Komme was da will,
Ich bin mir keiner Schwachheit mehr bewußt.

Sie entsagt deswegen nicht ihrer „Sendung“, wie solche letzten Endes ihr durch unentwegte Vaterlandsliebe und Gottvertrauen, durch ihren „Idealismus“, eingegeben worden war. Sie bleibt vielmehr ihrem Entschlusse: für Frankreich kämpfend zu leben und zu sterben, treu. Doch muß sie den Leidenskelch bis auf

die Hefe leeren. Von den Engländern gefangen und im Begriffe, Lionel zugeführt zu werden — ruft sie verzweifelt noch einmal die Madonna an; indes nicht viel anders, als im englischen Stücke die Pucelle die „bösen" Geister.

Sollt' ich
Noch unglückseel'ger werden, als ich war!
Furchtbare Heilge! Deine Hand ist schwer!
Hast du mich ganz aus deiner Huld verstoßen?
Kein Gott erscheint, kein Engel zeigt sich mehr:
Die Wunder ruh'n, der Himmel ist verschlossen.

Im französischen Lager erfolgt, da sich das Waffenglück, nach der Ausstoßung der Jungfrau und ihrer Gefangennahme durch die Engländer, wieder diesen zuwendet, in der Beurteilung Johannas ein jäher Umschwung. Der Erzbischof bekennt, sich geirrt zu haben. Der König, Burgund, La Hire schlagen sich klagend an die Brust. Nicht aus noch ein wissend, in seiner ratlosen Verwirrung erwartet der Erzbischof ein Zeichen vom Himmel.

Eins von den Beiden haben wir verschuldet:
Wir haben uns mit höll'schen Zauberwaffen
Verteidigt oder eine Heilige verbannt,
Und Beides ruft des Himmels Zorn und Strafen
Herab auf dieses unglückseel'ge Land!

Selbst ihr weibliches Gegenspiel, die Königin Mutter Isabeau, die Französin im englischen Lager, ruft, wie die Pucelle selbst bei Shakespeare:

Sie eine Zauberin? Ihr ganzer Zauber
Ist Euer Wahn und Euer feiges Herz!

Nachdem sie noch einmal die Liebes-Probe bestanden, selbst Lionel nichts über sie vermag, sie wieder ganz in ihrer vaterländischen Begeisterung aufgeht, die äußerste Not des Vaterlandes es fordert, kommt

auch die „Wunderkraft" wieder über sie. Der englische Soldat meldet, vom Gefängnisturme Ausschau haltend, daß die Franzosen unterliegen. — Er sieht den König selbst sich mit seinem Pferde überschlagen. Isabeau ruft hohnlachend: „Jetzt ist es Zeit! Jetzt, Retterin, errette!" — Da ruft Johanna — nicht die Madonna! — sondern Gott selber an, im biblischen Sinne.

Höre mich, Gott, in meiner höchsten Not!
Hinauf zu dir, in heißem Flehenswunsch,
In deine Himmel send' ich meine Seele.
Du kannst die Fäden eines Spinngewebs
Stark machen, wie die Taue eines Schiffs;
Leicht ist es deiner Allmacht ehrne Bande
In dünnes Spinngewebe zu verwandeln —
Du willst, und diese Ketten fallen ab,
Und diese Turmwand spaltet sich — Du halfst
Dem Simson, da er blind war und gefesselt
Und seiner stolzen Feinde bittern Spott
Erduldete. — Auf dich vertrauend faßt' er
Die Pfosten seines Kerkers mächtig an.
Und neigte sich und stürzte das Gebäude —
Soldat: Triumph! Triumph!
Isabeau: Was ist's?
Soldat: Der König ist Gefangen!
Johanna: So sei Gott mir gnädig!

Und sie zerreißt ihre Ketten, entwindet dem nächststehenden Soldaten das Schwert und eilt hinaus auf das Schlachtfeld, siegt wieder und sinkt sterbend in die Arme ihres zum zweiten Mal geretteten Königs.

Sie wird so plötzlich wieder zu der übermenschlichen, allmächtigen Wundertäterin, vor der sich die dicksten Gefängnismauern öffnen, als wären sie Luft, und die nur zu erscheinen braucht, um die verlorne Schlacht in den glänzendsten Sieg umzuwandeln.

Dies alles aber verrichtet sie, wie wir sahen, ohne ihre Zuflucht zur Madonna genommen zu haben. Der religiöse Wahn, der sie, da ihr die Mutter Gottes unterm Zauberbaume erschienen war, einst so berückt hatte, ist wie abgetan. Sie hat, indem sie sich selber wiederfand, ein so unmittelbares, persönliches Verhältnis zur Gottheit gewonnen, daß es einer Vermittlung, wie die römische Kirche eine solche an die Hand gibt, nicht mehr bedarf.

Indes ein derartiger Ausgang entsprach zu wenig dem Eingang, als daß Schiller nicht das Bedürfnis empfunden hätte, diesen, wenn auch nur bildlich, an jenen wieder zu knüpfen. Die Sterbende verlangt nach ihrer Fahne:

Ich darf sie zeigen, denn ich trug sie treu.

Sie weiß zwar nur noch von ihrem „Meister", der sie ihr anvertraut hätte, vor dessen Thron sie dieselbe niederlegen muß. Indes, da ihr die alte Fahne eingehändigt wird und ihr der Himmel „seine goldnen Thore" öffnet, schaut sie „Sie", nämlich die Mutter Gottes. Glänzend steht sie da im Chor der Engel.

Sie hält den ew'gen Sohn an ihrer Brust,
Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen.

Dieser ihr so tief eingeborne Vorstellungskreis aber entspricht demjenigen Schillers selbst so wenig, daß die Madonna, die zu gleicher Zeit „den ew'gen" Sohn an ihrer Brust hält und der Johanna die Arme entgegenstreckt, eine bedenkliche Figur macht. Schiller springt denn auch alsbald wieder über in ein ihm geläufigeres Bild.

Wie wird mir — Leichte Wolken heben mich —
Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide.
Hinauf — hinauf — die Erde flieht zurück —
Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude!

Nicht anders, als da der Alcid' am Schlusse von: „Das Ideal und das Leben" verklärt eingeht „zu Kronions Saal", „des Erdenlebens schweres Traumbild sinkt und sinkt — und sinkt." Zum Willkomm ihm die „Göttin mit den Rosenwangen" lächelnd den Pokal reicht. So wünschte und dachte sich Schiller offenbar selbst den Tod.

Die tragische Verschuldung, die Schiller seiner Jungfrau mitgibt, ist im Grunde seine eigenste Weltanschauung, sein eigen Selbst: der Gegensatz zwischen Ideal und Leben, der Konflikt zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden, in welchem dem Menschen nur die bange Wahl bleibt. Indem Johanna die göttliche Sendung übernimmt und das Gelübde der Keuschheit sich auferlegt, geht sie restlos auf im Idealen. Die Natur aber fordert ihre Rechte. Der Mensch ist nicht nur Geist. Lionel erscheint auf dem Plane und das „Sinnenglück" kommt mit elementarer Gewalt zur Geltung. So sehr es ihrem Willen entgegen ist, Johanna k a n n nicht anders, als zu dem schönen Engländer in Liebe zu entbrennen. Sie fällt alsbald aus allen Himmeln, aber nur, um desto fester auf eignen Füßen zu stehen. Ihr ist indes nicht vergönnt, den Ausgleich zu finden. Sie schwankt hin und her, um schließlich Lionel zu entsagen und wieder ganz ihrer göttlichen Sendung, ausschließlich dem Vaterlande anzugehören, für dieses in den Tod zu gehen. So kann sie sterbend die Fahne zurückverlangen, die sie letzten Endes treu getragen hat, nicht ohne tötliche Wunde in der Brust.

Nicht genug damit, daß Schiller die naive Kirchengläubige die Ausstoßung aus ihrer Kirche als eine Erlösung empfinden läßt, er gibt ihr seine eigne Religionsauffassung so unmittelbar ein, daß sie den biedern Raimond, da er sie beschwört, in den Schoß der „alleinseligmachenden" Kirche zurückzukehren, sanft bei der Hand faßt und die ihm gewiß unfaßlichen Schillerschen Kernworte spricht:

Du siehst nur das Natürliche der Dinge
Denn deinen Blick umhüllt das ird'sche Band.
Ich habe das Unsterbliche mit Augen
Gesehen — Ohne Götter (sic!) fällt kein Haar
Vom Haupt des Menschen — Siehst du dort die Sonne
Am Himmel niedergehen — So gewiß
Sie morgen wiederkehrt in ihrer Klarheit,
So unausbleiblich kommt der Tag der Wahrheit!

Es ist dies nicht das einzige Mal, daß die „Götter" der Johanna über die Lippe kommen. Sie ruft gelegentlich geradwegs: „Mich treibt die Götterstimme!"

Zum tragischen Widerstreit in ihrer Brust, wie er sich im Widerspiel von Seelenfrieden und Sinnenglück spiegelt, kommt solcherweise der nicht weniger tragische Konflikt zwischen Schillers Religionsauffassung und Tendenz und den Dogmen und Herrschaftsgelüsten der römischen Papstkirche. Auch dieser ist ein unausgleichbarer. Derselbe tritt noch drastischer als durch den Zwiespalt in Johannas Brust in die Erscheinung — im Konflikt mit ihrem Vater und ihrem ganzen römisch-gläubigen Volkstum, mit dem von ihr geretteten Könige selbst an der Spitze.

Der Vater Thibaut scheint mehr von dem Gespensterspuk in altheidnischer Form, den bösen Geistern

unterm Druidenbaum beherrscht zu sein, als von dem Glauben an die Himmelskönigin; indes kennzeichnet die römische Kirche nichts mehr, als die Verschmelzung altheidnischer Vorstellung und Gebräuche mit den christlichen, wie sie sich solche zurechtgelegt hat. Vater Thibaut kann es nur nicht fassen, daß sein eignes Kind eine von der Mutter Gottes so Auserlesene sei, daß ihr diese persönlich erscheint und sie dem Könige selbst zur Seite setzt. Er sieht darin nur eine Überhebung der Johanna, wie ihr solche vom „Satansengel" eingegeben sein muß und die daher in seiner Vorstellung, von bösen Geistern erfaßt, zur „Hexe" wird. Hexen aber waren noch schlimmer, als Ketzer und mußten daher erst recht verbrannt werden. Er ruft zwar nicht wörtlich, wie im englischen Stücke: „Verbrennt sie, verbrennt sie! Hängen ist zu gut!" — er tut aber noch mehr, indem er sie vor dem Könige und dem Erzbischofe in der feierlichsten und vernichtendsten Weise als von „Teufelskunst" Beseelte, als Hexe denunziert und damit dem Feuertode anheimgibt. Dieser sein kirchlicher Aberglaube und daraus entspringender blindwütender Fanatismus ist es, der ihn zu ihr in tötlichen Konflikt bringt.

Gilt nicht genau dasselbe vom Könige mitsamt seinem ganzen Hofstaate und dem Erzbischofe mit seinen Priestern? Wird nicht die *Kirche selbst*, genau wie der Vater Thibaut, die durch das Gesicht der Madonna Beherrschte, tatsächlich als Hexe verurteilen und dem Henker für den Holzstoß überliefern? Jene kirchengläubige Volksmasse, die sie erst, von ihr dazu angeleitet, anbetete, bestimmen, sie bis in den Tod hinein zu verfolgen? Nimmt Schiller

ihre spätere Apotheose auf diese Weise vorweg, wird sie von eben der Kirche, die sie als Ketzerin und Hexe dem Henker überliefert hat, hintennach zur Patronin Frankreichs eingesetzt und sogar zur Heiligen erhoben werden, so ändert das nichts an der Tragödie in ihrer Leibhaftigkeit. Ruft der „humane" Erzbischof, der sie aus der Kirche ausgestoßen hat, nachträglich:

> Wir haben uns mit höll'schen Zauberwaffen
> Verteidigt oder eine Heilige verbannt —

so verkörpert er nur das Hin und Her seiner Kirche, was sehr „menschlich" ist, aber nur um so weniger ihrer „Unfehlbarkeit" ansteht. Vernichtender als in seiner „Jungfrau von Orleans", die eine oberflächliche Auffassung so oft für eine Verherrlichung der römischen Papstkirche angesehen hat, hat Schiller diese nicht bloßstellen können. Dient sie ihm doch dazu, das tragische Verhängnis seiner Johanna ins Licht zu setzen und zu besiegeln. Wie Schiller seine „Jungfrau von Orleans" in der ersten Ausgabe bei Unger eine „romantische" Tragödie überschrieben hat, so könnte sie auch füglich eine römisch-katholische heißen. Ist doch die nachträglich heilig Gesprochene, wenn Eine, nicht eine Märtyrerin, sondern ein *Opfer* der römischen Kirche. Dies springt im Schillerschen Trauerspiel nur deswegen nicht für Jedermann greifbar in die Augen, weil er seine Dichtung in bengalische Beleuchtung gerückt, ihr ein „romantisches" Gewand umgehängt hat. Nicht auf die Hülle, sondern auf den Kern kommt es an.

c) Das antikisierende Moment.

Wenn Schiller mit der „Jungfrau von Orleans" einen mittelalterlichen, römisch-christlichen Stoff wählte und damit im Unterschiede des altklassischen Gegenstandes einen „barbarischen", und er sich damit dem großen Briten wieder näherte, so schwebte ihm doch dabei auch bei dem Entwurf und der Ausgestaltung der „romantischen" Tragödie das altgriechische Ideal vor. Dies gilt zunächst von dem Tragischen als unabweisliches Verhängnis, als Schicksalsfügung. War in seinem Wallenstein an Stelle der herrschenden Götter und ihrer Orakelsprüche die Astrologie getreten, so dient hierzu, wie wir sahen, in seiner Jungfrau das römische Kirchentum mit seinem Madonnaglauben und Hexenwahn. Damit nicht genug. Wie er der Kirchengläubigen seine eigne Religionsphilosophie eingibt, so wird er, wie aus der Maria Stuart eine Helena, aus ihr auch noch eine Kassandra machen. So wenn es im Eingang des vierten Aufzugs heißt:

Die Waffen ruh'n, des Krieges Stürme schweigen,
Auf blut'ge Schlachten folgt Gesang und Tanz,
Durch alle Straßen tönt der muntre Reigen,
Altar und Kirche prangt in Festesglanz u. s. f.

— — — — — — — — — — — —

Doch mich, die all' dies Herrliche vollendet,
Mich rührt es nicht, das allgemeine Glück;
Mir ist das Herz verwandelt und gewendet,
Es flieht von dieser Festlichkeit zurück.

Sie liebt Lionel und doch darf kein Brautkranz ihre Locken zieren.

Man vergleiche hiermit die kurz darauf (1802) entstehende Kassandra-Ballade:

Freude war in Trojas Hallen,
Eh die hohe Feste fiel;
Jubelhymnen hört man schallen
In der Saiten goldnes Spiel;
Alle Hände ruhen müde
Von dem tränenvollen Streit,
Weil der herrliche Pelide
Priams schöne Tochter freit.

— — — — — — — — — —

Alles ist der Freude offen,
Alle Herzen sind beglückt,
Und die alten Eltern hoffen,
Und die Schwester steht geschmückt.
Ich allein muß einsam trauern —

Ist das nicht die Lage, in der Johanna gleich eingangs ihren Schwestern, den glücklichen Bräuten, gegenüber zu stehen kommt?

Oder wenn sie von der „Götterstimme" getrieben, dem Montgomery, bevor sie ihn niederstößt, zuruft:

Euch zu bitterm Harm, mir nicht
Zur Freude, ein Gespenst des Schreckens, (muß ich)
würgend gehn,
Den Tod verbreiten und sein Opfer sein zuletzt!
Denn nicht den Tag der frohen Heimkehr werd' ich
seh'n.
Noch vielen von den Euren werd' ich tödtlich sein,
Noch viele Witwen machen; aber endlich werd'
Ich selbst umkommen und erfüllen mein Geschick.

Wer hörte da nicht einen Nachklang der Ilias durch?

So sehr indes Schillern daran lag, das blindwaltende Verhängnis im antiken Sinne zum Ausdruck zu bringen, so widerstrebte es ihm doch, die Johanna zu einem willenlosen Werkzeug der Allmacht zu machen. Sie durfte keine Nachtwandlerin sein; auch keine Heilige, bar aller menschlichen

Schwäche. Je stärker der Widerstreit in ihrer Brust, je lebhafter das Auf und Nieder, desto sicherer weckte sie unser Mitgefühl, steigerte sie mit ihrer Menschlichkeit die tragische Wirkung, brachte sie Furcht und Mitleid in Wallung. Auch aus dieser Tendenz heraus erklären sich die so auffälligen Widersprüche in ihrer Wesenart und Denkweise. Zudem wurde es Schillern, der sich aus Religion zu keiner der festgelegten Religionen bekennen konnte, immer geläufiger, die verschiedenartigsten religiösen Vorstellungen durcheinander zu mengen, wie dies in seinem nächsten Stück, der „Braut von Messina", noch drastischer zutage treten wird.

α) Das „Romantische."

Schon die Art und Weise, wie Schiller die Astrologie in seinem Wallenstein verwertet hatte, war ein Schritt der „Romantik" entgegen. Auch die Glorifizierung der römischen Papstkirche in der Maria Stuart und die religiöse Extase dieser am Schlusse waren „romantisch". Seine „Jungfrau" hat er selbst gradwegs eine „romantische" Tragödie überschrieben. „Romantisch" war sie in seiner Vorstellung offenbar schon durch die Wahl des Stoffes: galt es doch die Vorführung und Verherrlichung einer Hellseherin, einer Wundertätigen, die, von einem religiösen Gesichte geleitet, zu einer Heiligen wird; eine historische Erscheinung außerhalb von Raum und Zeit, deren Erdenlauf und Apotheose in eins Wir werden dementsprechend in eine Zeit versetzt, da der Wunder- und Hexenglaube noch in voller Blüte stand.

Sobald es „romantisch" und somit phantastisch zuging, aber vindizierte sich Schiller, in bezug auf historische Wirklichkeit oder Wirklichkeit überhaupt, weitgehendste Willkür. Selbst den Naturgesetzen gegenüber. Seine Johanna verrichtet Wunder auf Wunder, um schließlich ihre schweren Ketten wie Spinngewebe zu zerreißen und durch die Gefängnismauern hindurchzuschreiten, als seien sie Luft. Alles das in ihrer Leibhaftigkeit, vor unsern sinnlichen Augen. Dabei soll es kein Märchenspiel sein, sondern eine — Historie.

Über solche Inkongruenz hilft keine Kunst hinweg. Das Neben- und Durcheinander von Wirklichkeit und Phantasmagorie hebt die Illusion geradeswegs auf. Schiller hat, indem er derart der „Romantik" huldigte, wie sie damals in die Halme zu schießen begonnen hatte, sich mit seiner eigensten Wesenart in Widerstreit gesetzt. Alles rein Phantastische und damit „Romantische" liegt ihm nun einmal nicht, dazu ist er trotz seiner Dichternatur zu sehr Verstandesmensch, Rationalist.

Auf keinem Punkte springt die Divergenz der Schillerschen Wesenart mit der Shakespeares mehr in die Augen. Wenn einer, so läßt Shakespeare die Phantasie walten, indes sie bringt ihn deswegen mit der Realität der Dinge nicht auseinander. Idealismus und Realismus fallen bei ihm in einem Punkte zusammen, sind von einander so unzertrennlich, wie Leib und Seele. Auch er unternimmt gern den „Ritt ins romantische Land". Sind nicht seine Märchenspiele wahre Muster der „Romantik"? Gilt dies nicht auch von seinen Komödien, die allesamt ins Märchenhafte übergehen? Kommt nicht auch in

den Tragödien mit ihren Gespensterszenen die „Romantik" oder das Phantasiegebilde zur vollen Geltung? Haben nicht Hamlet und Macbeth, aber auch Othello und Lear, obgleich in diesen keine „Gespenster" auftreten, „romantisches" Gepräge? Seine „Historien" machen davon keine Ausnahme. Kommen nicht in Richard III. und Julius Caesar sogar ebenfalls „Gespenster" zur Erscheinung? Auch seine Pucelle hat es mit Gesichten zu tun. Ist sie nicht eingangs von der Erscheinung der Mutter Gottes beherrscht, in ihrer Denkart und ihren Taten bestimmt? Ruft sie am Schlusse in ihrer Verzweiflung nicht auch die bösen Geister auf? Deswegen verrichtet sie aber doch nichts, was außerhalb menschlichen Könnens liegt oder gar mit den Naturgesetzen, diese aufhebend, in Widerspruch stände. Alles geht menschlich und naturgemäß vor sich. Selbst in der zweifelhaften Szene, wo ihr die bösen Geister erscheinen, sind diese doch nur durch die Erregtheit ihrer Seele erzeugte Phantasiegebilde. Ruft sie nicht selbst denen zu, die nur in dem Sinne an „Wunder" zu glauben vermögen, daß diese durch die „Macht der Teufel" bewirkt werden, daß sie nichts Wunderbares verrichtet habe, als was ihr die Reinheit ihrer Seele eingab und ermöglichte? Tatsächlich haben wir sie, so gut wie ihren Gegenpart Talbot, ihre Heldentaten oder „Wunder" verrichten sehen, ohne daß himmlische oder höllische Mächte eingegriffen hätten, ohne daß sich Übermenschliches ereignete. Schiller hat, um ihre Erscheinung eindrucksvoller zu machen, nicht nur seine Zuflucht zu „Wundern" genommen, sondern auch noch einen leibhaftigen Geist der Hölle in aller Form auftreten lassen und dies

zwar, als hätte er nie ein Shakespearesches Gespenst kennen gelernt. Die Versündigung gegen die Realität ist immer zugleich eine Versündigung gegen die Poesie.

Schiller ist übrigens ernstlich mit dem Gedanken umgegangen (Schreiben an Göschen, 1. März 1802), eine neue, andersgeartete „Jungfrau von Orleans" zu dichten, offenbar in engerem Anschluß an die Historie und damit zugleich an Shakespeare, mit Vermeidung des „Übernatürlichen". Ihm selbst ist die bengalische Beleuchtung, in die er seine Johanna gerückt, das theatralisch Übertriebene, die Unnatur seiner Wundertätigen als eine Verirrung erschienen, die vom Reinmenschlichen ablenkte und damit von dem wirklich Ergreifenden.

λ) Die Ueberredung Burgunds.

Zur Anbahnung der Überredung Burgunds wird Schiller, ähnlich wie Shakespeare, sein Vorbild, den Widerstreit zwischen Burgund und der Pucelle zunächst so schroff als möglich markieren. Keiner bekämpft sie, wettert erbarmungsloser gegen die „Heilige", als der burgundische Herzog im englischen Lager.

> Verworfne, du verdientest nicht zu fallen
> Von eines Fürsten edler Hand. Das Beil
> Des Henkers sollte dein verdammtes Haupt
> Vom Rumpfe trennen u. s. f.

Da Johanna vor dem französischen Prinzen von königlichem Geblüt, die Waffe senkt, steht Burgund im Begriffe, die Wehrlose niederzustoßen. Dunois und La Hire müssen zum Schutze von der Pro-

phetin heiligem Haupt — gegen den Blindwütenden den Degen ziehen.

Indes Johanna tritt zwischen die Kämpfenden: „kein französisch Blut soll fließen!" — Sie redet Burgund an:

Was willst du tun, Burgund? Wer ist der Feind,
Den deine Blicke mordbegierig suchen?
Dieser edle Prinz ist Frankreichs Sohn, wie du,
Dieser Tapfre ist dein Waffenfreund und Landsmann;
Ich selbst bin deines Vaterlandes Tochter u. s. f.

Bei Shakespeare bestand, wie erinnerlich, die Beredsamkeit der Pucelle zunächst im Hinweis auf das schöne Frankreich, das — vom englischen Schwerte verwüstet — an den unnatürlichen Wunden zu verbluten droht, die ihm sein eigner königlicher Prinz geschlagen. Das arme Frankreich liege vor ihm da, wie ein sterbend Kindlein mit gebrochenen Augen vor seiner Mutter! Hat Burgund nicht genug übrig für das Vaterland, so soll er sich nur auf sein persönliches Interesse besinnen, an die Behandlung denken, wie sie dem Herzoge von Orleans von eben diesen Engländern zuteil geworden.

Offenbar, um sich nicht zu unmittelbar mit Shakespeare zu decken, läßt Schiller seine Johanna, die erst nach über die Engländer erfochtenem Siege an Burgund herantritt, diesen, genau umgekehrt, auf das Elend im englischen Lager hinweisen!

Blick' um dich her!
In Asche liegt das engelländ'sche Lager,
Und Eure Toten decken das Gefild.

Johanna appelliert derart gleich an den persönlichen Vorteil, um nicht zu sagen die Feigheit und Untreue des zu Überredenden! Sie kennt

kein schwerwiegenderes, schlagenderes Argument als: „Gott hat entschieden, unser ist der Sieg!“ Burgund, der Vaterlands-Verräter, der im feindlichen Lager gekämpft hat! — soll übertreten, um den Lorbeer, der im Kampfe gegen ihn errungen worden ist, zu teilen! Sie, „die Gottgesandte“, reicht ihm, der in Dunois, La Hire und wie die Großen im französischen Lager heißen, nur ihre „Buhlen“ sieht, die „schwesterliche Hand“.

Der Himmel ist für Frankreich. Seine Engel —
Du siehst sie nicht — sie fechten für den König;
Sie Alle sind mit Lilien geschmückt.
Lichtweiß, wie diese Fahn', ist unsre Sache;
Die reine Jungfrau ist ihr keusches Sinnbild.

Dem so Angeredeten dünkt es „die Rede eines Kindes“. Sein Ohr ist, fühlt er, schwächer als sein Arm. Gar als sie, das „Kind“ aufgreifend, ausruft:

Der Länder und der Könige Geschick
Liegt sonnenhell vor meinem Kinderblick,
Und einen Donnerkeil führ' ich im Munde —

ist es um ihn geschehen. Hieß es bei Shakespeare:

Entweder hat sie mich behext mit Worten,
Oder mit eins erweicht mich die Natur —

so ruft Burgund bei Schiller (nachdem Johanna selbst die Natur angerufen hatte):

Sie trügt nicht, diese rührende Gestalt!
Nein, nein! Bin ich durch Zaubers Macht geblendet,
So ist's durch eine himmlische Gewalt;
Mir sagt's das Herz, sie ist von Gott gesendet.

So läuft schließlich der langen Rede kurzer Sinn nicht sowohl darauf hinaus: Frankreich, das Vaterland ins Feld zu führen, als die „Gott-

gesandte", die Jungfrau von Orleans, selbst zu verherrlichen, und dies sogar durch ihren eigenen Mund!

Schloß bei Shakespeare die Pucelle den ersten Abschnitt ihrer Anrede:

> Drum kehr zurück mit einer Flut von Tränen,
> Und wasche deines Landes Flecken weg —

um am Schlusse des zweiten Teils auszurufen:

> Komm, kehre heim! Kehr heim! verirrter Fürst!
> Carl und die Andern öffnen dir die Arme! —

so ruft Johanna bei Schiller (offenbar im Anklang an diese Wendungen) im höchsten Pathos:

> Er ist gerührt, er ist's! Ich habe nicht
> Umsonst gefleht; des Zornes Donnerwolke schmilzt
> Von seiner Stirne tränentauend hin;
> Und aus den Augen, Friede strahlend, bricht
> Die goldne Sonne des Gefühls hervor.
> — Weg mit den Waffen — drücket Herz an Herz —
> Er weint, er ist bezwungen, er ist unser!

Schwert und Fahne entsinken ihr. Sie eilt auf den still vor sich hin Weinenden zu mit ausgebreiteten Armen und umschlingt ihn mit leidenschaftlichem Ungestüm. Worauf La Hire und Dunois ihrerseits die Schwerter fallen lassen und Burgund ebenfalls umarmen eilen. Über diesen vor allgemeiner Rührung *sprachlosen* Auftritt fällt der Vorhang und der Aufzug ist zu Ende.

Wie anders schwer wiegen die Beweggründe, welche die Pucelle des großen Briten in die Wagschale wirft! Wie ganz anders überzeugend und zwingend wirkt die schlichte, angemessene Sprache! Wenn *Max J. Wolff* in seinem „Shakespeare" zwar bemerkt, daß die Sprache der Pucelle bei

Shakespeare durch „einen einfachen, innigen Ausdruck" rühre, ihre Überredung Burgunds insbesondere nicht der „eindringlichen Kraft" entbehre, allein trotzdem der Meinung ist, daß diese nicht an die „herrlichen Verse" Schillers heranreiche, so ist das nur ein schlagender Beleg mehr dafür, wie bitter Not es tut, daß wir von diesen „herrlichen Versen", oder vielmehr von dem überspannten, ausartenden Pathos des Dramatikers Schiller wieder loskommen und die Realität und Schlichtheit, den einfachen, innigen Ausdruck, die „eindringliche Kraft" der Shakespeareschen Rede der Schillerschen Überschwänglichkeit gegenüber ihrer ganzen Tragweite nach werten lernen.

Die „Verse" brauchen deswegen nicht geringwertiger zu sein. Die Dichtkunst ist keine Narkose, dazu da: uns an schönen Empfindungen, Bildern oder Worten zu berauschen, damit wir nachträglich, beim Erwachen, ernüchtert und enttäuscht das begeistert Bewunderte wie ein lähmendes Gift verdrossen abweisen. Vielmehr ist die Dichtkunst dazu da: die Wirklichkeit, das Reelle, die Natur selbst in ihrer Wirkung zu steigern, uns geistig und seelisch durch Gehalt und Form zugleich innerlich zu bereichern.

Auch an Wohllaut steht die Sprache Shakespeares hinter der Schillerschen nicht zurück. Die Anrede der Pucelle, ihre Überredung von Burgund gehört nach Inhalt und Form zu dem Beredtesten, was die dichterische Literatur überhaupt aufzuweisen hat. Sie kann füglich als Schulbeispiel gelten und empfiehlt sich als solches vor allem auch durch ihre Kürze. Sie sollte in keiner Fibel fehlen.

Das übertriebene Pathos der Schillerschen Diktion ist nicht nur durch seinen „Idealismus", das Schwärmerische seiner Geistesart bedingt, sondern auch durch die entsprechende Gemütslage, die Empfindsamkeit oder „Sentimentalität", wie sie das Zeitalter mit sich brachte. Die Überredung Burgunds durch die hinreißende Beredsamkeit der seelenbezwingenden Jungfrau ist an sich ein so ergreifender, rührender Vorgang, daß Shakespeare einem Überströmen der übermächtigen Erregung vorzubeugen versucht zu haben scheint durch die allerdings gewagte Bemerkung der Pucelle gegen das Publikum: „Wie ein Franzos — gewandt und umgewandt!" Schiller kann die überströmende Empfindung nicht genug steigern: die Szene geht bei ihm in einer wortlosen Tränenflut auf und unter. Wo bleibt da die künstlerische Besonnenheit und Ausgestaltung? Das Maßlose, Schrankenlose der Empfindung artet naturgemäß in Formlosigkeit aus.

Nicht nur die Rhetorik, auch die Handlung kann durch dramatische Überspannung ihren Halt verlieren, ins „Theatralische" ausarten. Schon daß Burgund eingangs als geheimnisvoller Ritter, in voller Rüstung, mit geschlossenem Visier, auftritt, Dunois und La Hire die Degen ziehen, um Johanna vor seinem Schwerte zu schützen, diese zwischen die gezückten Degen tritt und Frieden gebietet, dürfte des Guten fast zu viel sein. Gar daß am Schlusse die Gottgesandte, die Burgund eben erst als „Buhlerin" und „Teufelsdirne" behandelt hat, ihn „mit ausgebreiteten Armen, mit leidenschaftlichem Ungestüm" umhalst! Als sei es nicht genug, den Ungestümen, Halsstarrigen durch ihr zündendes Wort

erweicht, zur Ein- und Umkehr gebracht zu haben! Wo bleibt bei solchem Gebahren die jungfräuliche Würde?

Dadurch daß Schiller augenscheinlich Shakespeare zu übertrumpfen bestrebt gewesen ist, hat er nur bekundet, wie wenig er sich mit ihm messen konnte.

μ) Historisch-politische Momente.

Ein Hauptunterschied zwischen dem Schillerschen Drama und dem englischen Stücke besteht darin, daß er uns ausschließlich an den französischen Hof verpflanzt und nicht zugleich an den englischen, der im englischen Stück naturgemäß den Hauptstandort abgibt. Die ganze Handlung spielt sich bei Schiller auf französischem Boden ab. Frankreich und nicht England ist der Gegenstand. Dem entsprechen die eingewobenen politischen Prophezeiungen und Anspielungen. Wie Shakespeare, so tritt auch Schiller zugleich für den Nationalstaat und das mit diesem verwachsene Königtum von Gottes Gnaden ein. Nichts kennzeichnet seine Johanna mehr, als der unerschütterliche glühende Glaube an Frankreich und sein Königshaus.

> Frankreichs königliches Wappen hängt
> Am Throne Gottes; eher riß't Ihr einen Stern
> Vom Himmelswagen, als ein Dorf aus diesem Reich,
> Dem unzertrennlich ewig einigen! —

Diese national-monarchische Auffassung war Schillern im Laufe der Jahre so adäquat geworden, daß er, den die französische Nationalversammlung im Hinblick auf seine „Räuber" und seine Dramen bis zum Don Carlos, zum Ehrenbürger des fran-

zösischen Freistaates gemacht hatte, als der Konvent den Prozeß gegen Ludwig XVI. einleitete, die Hinrichtung des Königs in Aussicht stand, bekanntlich eine Verteidigungs- oder vielmehr Rettungsschrift für diesen geplant hat. Vordem er indessen noch die Feder ansetzen konnte, war das Gefürchtete geschehen. Nichts hat Schillern die ganze Revolution mehr verleidet, als diese pietätlose Bluttat. Was er, um diese womöglich noch zu verhindern, hatte in Petto behalten müssen, kommt hier und da in seiner Jungfrau greifbar genug zum Ausdruck. So wenn die Agnes Sorel dem verzweifelnden Dauphin zur Ermutigung zuruft:

Verblendet ist das Volk, ein Wahn betäubt es,
Doch dieser Taumel wird vorübergehen;
Erwachen wird, nicht fern mehr ist der Tag,
Die Liebe zu dem angestammten König,
Die tief gepflanzt ist in der Franken Brust.

Sogar das zum geflügelten Wort gewordene:

Nichtswürdig ist die Nation, die nicht
Ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre —

ist auf die Anhänglichkeit zum angestammten Könige gemünzt, klingt doch darin die Rede des Dunois (I, 5) aus, in welcher dieser zunächst die Greuel der Revolution schildert, um daraus das Ergebnis zu ziehen:

Für seinen König muß das Volk sich opfern,
Das ist das Schicksal und Gesetz der Welt.
Der Franke weiß es nicht und will's nicht anders.

Am unmittelbarsten berühren sich Shakespeares Pucelle und Schillers Jungfrau historisch-politisch dadurch, daß, wie einleitend schon bemerkt, durch

Vorführung und Verherrlichung der französischen Nationalheldin die Vaterlandsliebe der eigenen Landsleute frisch entzündet werden sollte, wozu freilich im englischen Stück auch die Gestalt Talbots, ihres Gegenparts, dient. Schon 1592 hat Thomas Nash in einer Schrift zur Verteidigung des Theaters (Pierce Penniless his supplication to the devil) in diesem Sinne auf „Historien" und insbesondere den ersten Teil Heinrichs VI. hingewiesen.

> „Wie, wenn ich beweisen könnte, daß Theaterstücke kein Unwesen, sondern eine wahre Schule der Tugend sind? Was zunächst ihren Inhalt betrifft, so ist er meist unsern englischen Chroniken entlehnt. Die tapfern Taten unsrer Vorfahren, welche lange in rostigem Erz und wurmstichigen Büchern begraben gelegen, werden durch sie ins Leben zurückgerufen und sie selbst aus dem Grabe der Vergessenheit erweckt, um ihre alten Ehrentaten vor allem Volk zu verkündigen; und welchen schärfern Stachel könnte es wohl geben für unser entartetes, verweichlichtes Geschlecht? Wie müßte den tapfern Talbot, den Schrecken der Franzosen, der Gedanke gelabt haben, daß er nach zweihundertjähriger Grabesruhe auf der Bühne neue Triumphe feiern und seine Gebeine wieder und wieder durch die Tränen von wenigstens zehntausend Zuschauern, welche ihn mit frisch blutenden Wunden vor sich zu sehen glauben, neu balsamiert werden sollten?"

War dies nicht, was auch Schiller mit seiner Jungfrau erstrebt hat? Hat sein Drama nicht tatsächlich eben in dieser Richtung zündend gewirkt, wie kaum ein anderes? Wird nicht Königin Luise von Preußen, die Heldin und Märtyrerin unserer deutschen Freiheitskriege, im Kampfe gegen die Franzosen und ihren korsischen Imperator, nach Jena und Tilsit, von Schillers Jungfrau von Or-

leans ergriffen werden, wie von keinem anderen Stücke? Wie „prophetisch" und begeisternd mußte es auf die Königin Luise einwirken, wenn sie die Agnes Sorel rufen hörte:

Komm! Laß uns allen überflüss'gen Schmuck
Des Lebens von uns werfen! Laß mich dir
Ein edles Beispiel der Entsagung geben!
Verwandle deinen Hofstaat in Soldaten,
Dein Gold in Eisen! Alles, was du hast,
Wirf es entschlossen hin nach deiner Krone!
Komm! Komm! Wir teilen Mangel und Gefahr!
Das kriegerische Roß laß uns besteigen,
Den zarten Leib dem glühnden Pfeil der Sonne
Preisgeben, die Gewölke über uns
Zur Decke nehmen und den Stein zum Pfühl.
Der rauhe Krieger wird sein eignes Weh'
Geduldig tragen, sieht er seinen König,
Dem Ärmsten gleich, ausdauern und entbehren!

So hat es Königin Luise selbst gehalten, schon da sie zur Schlacht bei Jena auf „kriegerischem Roß" in soldatischer Uniform mit auszog, um die Truppen zu begeistern.

v) Anlehnung an Shakespeares König Lear.

Wie mächtig und fruchtbar Shakespeares „König Lear" auf Schiller eingewirkt hat, bekundeten gleich eingangs seine „Räuber", welche die Gloster-Tragödie so greifbar wiederspiegelten. In Mannheim ist der Eindruck durch die wiederholte Aufführung Lears mit Iffland in der Titelrolle noch verstärkt worden. Wußte er doch seine Freundin, Frau von Kalb, bei Dalberg nicht wirksamer zu empfehlen, als indem er hervorhob, daß sie Ifflands Lear „feurig

bewundere". (24. August 84.) Zwischen zwei Vorstellungen des Lear, im Laufe einer Woche, könne man, meinte er, was die übrigen Vorstellungen anbelange, mit „Hausmannskost" vorlieb nehmen. So sehr war die Aufführung Lears auch für ihn ein Ereignis. Wenn er später, in Weimar, höhere Anforderungen an den Darsteller des Lear stellte, als denen Iffland, der ihm zu phantasielos war, seines Erachtens zu genügen vermochte, so ist das nur ein Zeugnis mehr dafür, wie es ihm Shakespeares Lear angetan hat.

Hatte er seine Jungfrau dem Stoffe nach auf Heinrich VI., Erster Teil, gestellt, so entspricht der Grundriß, der Aufbau des Dramas demjenigen des König Lear. Dies in dem Maße, daß es gleicherweise vom Eingang, der Umkehr und dem Ausgange gilt, demnach geradezu von dem Kern der ganzen Tragödie.

Wie in den „Räubern" der Vater Moor mit seinem Franz und seinem Karl, so unverkennbar auf den alten Gloster mit seinen beiden Sprößlingen als Vorbild zurückweist, der Eingang der Räuber sich mit der Nebentragödie im König Lear deckt, so der Eingang der Jungfrau, das Vorspiel zu dieser, mit dem Vorspiel der Lear-Tragödie. Wie der alte Lear sein Königreich, sein England, unter seine drei Töchter teilt und diese zugleich vermählen will, genau so Vater Thibaut seine Äcker unter seine drei Töchter, die er bei dieser Gelegenheit ebenfalls verehelichen will. Versagt sich Cordelia, wenigstens in der Vorstellung des alten Lear, dem väterlichen Willen, so auch Johanna, indem sie die Vermählung mit Raimond ablehnt und von Vermählung über-

haupt nichts wissen will. Auch sie, die Auserlesene, ist der Augapfel des alten Vaters. Und so wird sein Zorn über die Ungefüge kaum weniger ungestüm und vernichtend hervorbrechen, als der Zorn des alten Lear über seine Cordelia. Wie diesen nichts so aufbringt, als die Vorstellung, daß Cordelia, indem sie ihm nicht blindlings zu Willen ist, als mißratenes Kind dem Vater gegenüber, sich gegen die Natur selbst versündigt, so tobt der alte Thibaut gegen seine Johanna, weil auch sie sich der Liebe zu verschließen scheint.

O, das gefällt mir nimmermehr und deutet
Auf eine schwere Irrung der Natur!
Das Herz gefällt mir nicht, das streng und kalt
Sich zuschließt in den Jahren des Gefühls.

Wie Kent gegen den seine Cordelia verfluchenden Vater Lear in die Schranke tritt, um Cordelia zu verteidigen, so Raimond dem Vater Thibaut gegenüber für Johanna.

Laßt's gut sein, Vater Arc! Laßt sie gewähren!
Die Liebe meiner trefflichen Johanna
Ist eine edle, zarte Himmelsfrucht,
Und still allmählich reift das Köstliche!"

Noch deutlicher wird die Wahlverwandtschaft zwischen Shakespeares Cordelia und Schillers Johanna, wenn später Dunois, die Rolle des Kent übernehmend, ausruft:

Sie eine Lügnerin? Wenn sich die Wahrheit
Verkörpern will in sichtbarer Gestalt,
So muß sie ihre Züge an sich tragen!
Wenn Unschuld, Treue, Herzensreinigkeit
Auf Erden irgend wohnt — auf ihren Lippen,
In ihren klaren Augen muß sie wohnen!

Ist da Johanna nicht gradewegs zur Cordelia geworden?

Wenn Lear in seiner Unfähigkeit, Lüge von Wahrheit zu unterscheiden, nicht Worte genug findet, um Cordelia zu verfluchen, so wird der Vater Thibaut zwar auch im Schmerze darob, daß sich ihm seine Johanna so unzugänglich erweist, von Schwermut befallen, in der Sehnsucht nach der Verlornen, das Land durchstreifen, indes nur, um sie schließlich als Hexe zu denunzieren und dem Henker zu überliefern, sich, entsprechend seinem von seiner Kirche beengten geistigen und seelischen Horizonte im Gegensatz zu der großen, zur Freiheit durchgedrungenen Natur Lears, bis zuletzt unversöhnlich erweisen.

Bekundet schon der Eingang, daß es sich nicht um eine äußerliche Übereinstimmung handelt, um eine ähnliche Situation, um die Schale, sondern um den innersten Kern der Tragödie, so wird dies durch den Höhepunkt des Dramas, bei der Peripetie, dem Umschlag und der Umkehr der Handlung, noch drastischer in die Augen springen.

Der eigentliche Inhalt des Shakespeareschen Lear ist, wie bei seinem Hamlet, der Läuterungsprozeß in der Brust des Helden des Stückes. Lear muß lernen: Wahrheit zu ertragen und damit von Lüge zu unterscheiden. Er gelangt dazu durch die maßlosen Leiden und Enttäuschungen, die auf ihn einstürmen, bis er schließlich, von den eigenen Töchtern in die furchtbare Sturmnacht hinausgestoßen, mit der Natur wieder Fühlung gewinnt und so sich selber im Kerne seines Wesens, als Mensch wiederfindet. Je furchtbarer das Unwetter draußen,

je tiefer die Natur aufgeregt wird, um so mehr nur gleicht der Sturm in der Natur dem Vorgange in seiner eignen Brust, desto sichrer muß das Chaos zum Austrag kommen, wird ihm Läuterung und Erlösung zuteil.

Blas't, Wind', und sprengt die Backen! Wütet! Blast! —
Sturzwasser ihr und Wolkenbrüche, speit;
Bis ihr der Türme Wetterhähn' ertränkt!
Ihr schweflichten, gedankenschnellen Blitze,
Vortrab dem Donnerkeil, der Eichen spaltet,
Versengt mein weißes Haupt! Du Donner schmetternd,
Schlag flach das mächt'ge Rund der Welt; zerbrich
Die Formen der Natur, vernicht' auf Eins
Den Schöpfungskeim des undankbaren Menschen!"

Das jüngste Gericht, den letzten Trumpf der allwaltenden Natur, ruft er zunächst noch an gegen die, welche sich gegen ihn vergangen haben, es ist aber tatsächlich über ihn selbst hereingebrochen. „Ich bin ein Mensch, an dem man mehr gesündigt, als er sündigte." So beginnt die Selbsterkenntnis in ihm aufzudämmern, bis er ausruft:

Nimm Arzenei, o Pomp!
Gieb preis dich, fühle, was das Elend fühlt."

Er selbst will der Natur wieder nackt gegenüberstehen, ihr ganz angehören. Fort mit allen Zutaten, die von ihr abbringen! Er, der herrische König, will nichts mehr sein, als jeder andere auch: ein Mensch. Damit hat er seine Verirrung überwunden. Vor jener Cordelia, die schlicht und recht nur die Natur und damit die Wahrheit verkörperte, die er in seiner Verblendung nicht genug verwünschen und nicht weit genug verstoßen konnte, wird er nun-

mehr in Demut knien. Mit ihr hat er sein besseres Selbst, den tiefsten Kern seines Wesens wiedergefunden. Da er aus der tiefen Erschöpfung seines Seelenkampfes, der ihn bis in den Wahnsinn hinein getrieben hatte, erwacht und Cordelia neben ihm sitzt, ist er wieder gesundet, hat er alles, dessen er zu seinem Seelenfrieden und damit zu seinem wahren Glücke bedarf. Ihn vermag fortan nichts mehr innerlich anzufechten und irre zu machen.

Man vergleiche hiermit den Vorgang in der Brust von Schillers Johanna. Hatte sich Lear als unumschränkter König von Gottes Gnaden über seine Mitmenschen und seine nächsten Angehörigen emporgehoben, sich in seinem königlichen Hochgefühl, als Übermensch verloren, so war es auch der Johanna ergangen, da sie, beherrscht von dem ihr gewordenen Gesichte, ihrer Auserwählung zu einer Gottgesandten, Vater und Geschwister verleugnend und verlassend, in den Krieg hinausgezogen war. War es nicht dieser „Hochmut", den Vater Thibaut ihr so schwer anrechnete und der sie in seinen Augen zu einer Hexe stempelte? War es nicht dieses Übermenschtum, das sie so schwer büßen und sühnen mußte? Nicht der Konflikt zwischen ihrem Menschtum und der ihr gewordenen Sendung, der letzten Endes ihre Tragödie ausmachte? War sie nicht, von ihrem eignen Vater denunziert, von ihrer Kirche und ihrem Könige verstoßen worden, hinaus in die Öde, wo sie ein Gewittersturm überfällt, ähnlich demjenigen, den Lear zu überstehen hat?

Wie schildert doch Kent den Sturm im Lear?

Seit ich denken kann,
Erlebt ich nimmer solchen Feuerguß,

Solch Krachen grausen Donners, solch Geheul
Des brüllenden Regensturms: Kein menschlich Wesen
Erträgt solch Leid und Grauen.

Und der Köhler den Sturm in Schillers Jungfrau?

Das ist ein grausam mördrisch Ungewitter,
Der Himmel droht, in Feuerbächen sich
Herabzugießen, und am hellen Tag
Ist's Nacht, daß man die Sterne könnte sehn.
Wie eine losgelass'ne Hölle tobt
Der Sturm, die Erde bebt, und krachend beugen
Die altverjährten Eschen ihre Krone.

Auch hier, bei dieser Koinzidenz kommt es selbstverständlich nicht auf den äußeren Vorgang, den Sturm in der Natur an, sondern auf den inneren Vorgang in Johannas, wie in Lears Brust. Was sie sich nicht verzeihen kann, ist keineswegs nur die wider ihren Willen in ihr entbrannte Leidenschaft für Lionel, sondern auch der Hochmut, die Gefühllosigkeit, wie sie im Gefolge ihrer Auserwählung über sie gekommen war, daß sie ihr Menschtum so hintangesetzt und unterdrückt hatte. Wie sie die Geliebte des Königs, Agnes Sorel, über sich erhebt, sie die „Heilige" nennt, weil sie ihrer natürlichen Empfindung, der Liebe, keinen Zwang anzutun braucht, so tut sie Abbitte bei den Schwestern, die sie dereinst so fühllos verlassen hatte. Nichts tut ihr so wohl, als daß diese sie in ihrer Schwäche, als einfachen Menschen, gekannt haben: „Ihr betet mich nicht an!" War es nicht solche Anbetung, welche auch König Lear zum Verhängnis geworden war? Wie Lear, so wird auch sie, die Verstoßene, ihren seelischen Frieden wiederfinden im Gewittersturm.

Ich leide Mangel, doch das ist kein Unglück
Für meinen Stand, ich bin verbannt und flüchtig,
Doch in der Öde lernt ich mich erkennen.
Da, als der Ehre Schimmer mich umgab,
Da war der Streit in meiner Brust, ich war
Die Unglückseligste, da ich der Welt
Am meisten zu beneiden schien — jetzt bin ich
Geheilt, und dieser Sturm in der Natur,
Der ihr das Ende drohte, war mein Freund,
Er hat die Welt gereinigt und auch mich.
In mir ist Friede — Komme, was da will,
Ich bin mir keiner Schwachheit mehr bewußt.

Lear ist zwar ein 80jähriger hinfälliger Greis, allein mit sich selber, seinem Seelenfrieden, hat er auch seine körperliche Kraft wiedererlangt. Seine elementare Liebe zur Cordelia und damit zu Gott-Natur, zu dem ewig Wahren, Guten und Schönen gibt ihm in der Verzweiflung ob ihrer Hinrichtung eine solche Überkraft ein, daß er den Henker mit eigener Hand erschlägt, mit ihrer Leiche in den Armen davonstürzt und mit ihr an seiner Brust — selig dahingeht.

„Ich bin mir keiner Schwachheit mehr bewußt!" — ruft ihrerseits Johanna, um am Schlusse, da es ihren König zu retten gilt, ihre zentnerschweren Ketten zu zerreißen und auf dem Schlachtfelde als Siegerin — verzückt dahinzusinken.

Diese so weitreichende und tiefgreifende Analogie kann kein Zufall sein, auch nicht unbewußte Reminiszenz; hier ist für keinen Zweifel Raum: der

innere Aufbau, der Grundriß von Shakespeares König Lear ist Schillern für den seiner Jungfrau vorbildlich gewesen. Nicht zu ihrem Schaden.

ξ) Schillers Eigenstes.

Mit seinem Wallenstein und seiner Maria Stuart hatte Schiller, indem er sich möglichst streng an das historisch Gegebene halten wollte und ihm in keiner Weise sympathische Persönlichkeiten zu Helden seines Dramas gewählt hatte, sich einen Zwang auferlegt, um seines so leicht ausschweifenden Idealismus und damit seines Subjektivismus Herr zu werden. Hatte er im Wallenstein durch Einführung und starke Hervorkehrung von Max Piccolomini und seiner Thekla den Vorsatz nicht mit aller Strenge durchgeführt, so enthielt dafür seine Maria Stuart keine einzige ihm adäquate Persönlichkeit, mit der er sich irgend hätte identifizieren können.

Mit der Jungfrau von Orleans hatte er zwar wieder einen historischen Stoff gewählt, indes um trotzdem durch die Art und Weise, wie er die Jungfrau faßte, sich der historischen Fesseln resolut zu entschlagen, nicht anders als Johanna selbst, wenn sie ihre Ketten zerreißt und durch die Gefängnismauern hindurchschreitet. Sie war ihm zu einer so rein geistigen, geradezu körperlosen Erscheinung geworden, daß sie, wie er an Iffland, der Bedenken trug, ihre Rolle der Unzelmann zu übertragen, weil diese ihm hierfür zu klein von Gestalt erschien, (2. Sept. 1801) schreibt, daß sie „ein Kind sein könnte, wie der Oberon, und dabei doch ein furcht-

bares Wesen bleiben". Aus dieser Projektion in das Reich des „Ideals" heraus erklärt sich, wie Schiller über die physiologischen und psychologischen Schwierigkeiten und Widersprüche sich so leicht hinweggesetzt hat. Er hatte seine Wundertätige kurzweg zur Trägerin seines Idealismus, zu seinem geistigen Selbst gemacht, dazu da, seine eigene Weltanschauung zur Geltung zu bringen, seine dichterische Mission, diese versinnbildlichend, zu erfüllen. Wir sahen denn auch, wie er der Gläubigen der römischen Kirche, die ihre Sendung durch ein Gesicht der Mutter Gottes empfängt (und dabei freilich gelegentlich auch die alten heidnischen Götter anruft) sein eigenes religionsphilosophisches Bekenntnis direkt in den Mund legte.

Ist hierüber das dramatische Kunstwerk bedenklich aus den Fugen gegangen, so hat es doch zugleich eben durch die Glut und Unmittelbarkeit, mit der er darin seinem dichterischen Genius Ausdruck verliehen hat, seinen einzigartigen Zauber empfangen. Was man auch vom Standpunkt des Dramaturgen aus an dem Bühnenwerke aussetzen mag und muß, zumal wenn man es an das Werk des großen Briten heranrückt — es ist ein so vollwertiger Ausdruck des Schillerschen Genius, in seiner ganzen Reinheit und Größe, in seiner dramatischen und rhetorischen Kraft, daß die hinreißende Wirkung, die Begeisterung, die es immer wieder von neuem weckt, sehr verständlich ist.

Das Verhältnis Schillers zu seiner Jungfrau erinnert an dasjenige Goethes zu seiner Iphigenie: Schiller hat seine eigenste Denkart, seine Seele nie

intimer, unmittelbarer zum Ausdruck gebracht. Er war, wie er selbst immer wieder betont hat, bei der Ausgestaltung seiner Johanna mit dem ganzen Herzen dabei. Und so hieß es auch in den rechtfertigenden Stanzen an Dalberg:

„Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben."

16. Noch einmal die Franzosen.

Ein so intimes, sympathisches Verhältnis zu den französischen Klassikern, wie es Goethe zwischendurch gewonnen hat, hat Schiller, obgleich im Don Carlos und Wallenstein sich Anklänge an Racine finden*), nie besessen. Als Goethe 1799 an die Verdeutschung von Voltaires Mahomet ging, veranlaßte dies Schillern, seinerseits die seit seinen Mannheimer Tagen außer acht Gelassenen wieder vorzunehmen. Er griff dabei zunächst nach dem Corneille, den er, wie es scheint, noch gar nicht gelesen hatte. Wir erinnern uns, (S. 269 ff.) wie radikal er über ihn absprach. Auffallend ist dabei, daß er das bei Corneille so ausgesprochen heroische Moment nicht stärker gewertet hat. Wenn er Racine ganz anders wertete, so fand er doch auch an ihm „alle Unarten der französischen Manier", sowie daß er „im ganzen etwas schwach" sei. Voltaires Mahomet hatte er noch nicht gelesen. Wenn er aus dessen Kritik über Corneille ersah, daß er über die Fehler desselben sehr klar gewesen sei, so wußte er nur zu wohl, wie viel leichter es ist, zu tadeln, als selbst hervorzubringen. Nachdem er Voltaires Mahomet gelesen, meinte er, daß Goethe jedenfalls das Stück gewählt habe, welches am ehesten den Versuch der

*) Siehe A. Köster, Schiller als Dramaturg. S. 263. 280.

Übertragung und Aufführung verlohne. Er rechnete dabei indes auf das, was Goethe von sich aus dazu getan oder noch tun werde, um es einigermaßen annehmbar zu machen. Er wollte es auch bei dem einen Versuche bewendet wissen. Er schreibt ihm daher (unterm 25. August 99):

„Dem ohngeachtet würde ich Bedenken tragen, ähnliche Versuche mit andern französischen Stücken vorzunehmen, denn es gibt schwerlich noch ein zweites, das dazu tüchtig ist. Wenn man in der Übersetzung die Manier zerstört, so bleibt zu wenig Poetisch-Menschliches übrig, und behält man die Manier bei und sucht die Vorzüge derselben auch in der Übersetzung geltend zu machen, so wird man das Publikum verscheuchen.

Die Eigenschaft des Alexandriners, sich in zwei gleiche Hälften zu trennen, und die Natur des Reims, aus zwei Alexandriner ein Couplet zu machen, bestimmen nicht bloß die ganze Sache, sie bestimmen auch den ganzen innern Geist dieser Stücke, die Charaktere, die Gesinnungen, das Betragen der Personen. Alles stellt sich dadurch unter die Regel des Gegensatzes, und wie die Geige des Musikanten die Bewegungen der Tänzer leitet, so auch die zweischenkligte Natur des Alexandriners die Bewegungen des Gemüts und die Gedanken. Der Verstand wird ununterbrochen aufgefordert, und jedes Gefühl, jeder Gedanke in dieser Form wie in das Bette des Prokustes gezwängt.

Da nun in der Übersetzung mit Aufheben des alexandrinischen Reims die ganze Basis weggenommen wird, worauf diese Stücke erbaut wurden, so können nur Trümmer übrig bleiben. Man begreift die Wirkung nicht mehr, da die Ursache weggefallen ist.

Ich fürchte also, wir werden in dieser Quelle wenig Neues für unsre deutsche Bühne schöpfen können, wenn es nicht etwa die bloßen Stoffe sind."

Als Goethe Schillern seine Übertragung des Voltaireschen Mahomet vorlegte, hielt dieser sehr

eingreifende Änderungen, welche die Handlung wirksamer motivieren und vor Augen stellen sollten, für unerläßlich, worauf Goethe indes, obgleich er die Vorschläge billigte, nicht eingegangen ist.

In den Stanzen, die Goethes Unternehmen vor der Öffentlichkeit rechtfertigen sollten, läßt Schiller ihn bekanntlich mit seiner „reinen Priesterbinde" auf zertrümmerten Altären der „Aftermuse" opfern.

Denn dort, wo Sklaven knien, Despoten walten,
Wo sich die eitle Aftergröße bläht,
Da kann die Kunst das Edle nicht gestalten,
Von keinem L u d w i g wird es ausgesät.

Der deutsche Genius sei, indem er der Spur der Griechen und des Briten folgte, einem „besseren" Ruhme nachgeschritten.

Als sich Goethe trotzdem auch noch an den Tankred des Voltaire machte, hoffte Schiller zwar auch von diesem Unternehmen einen Gewinn für die Bühnenkunst, allein er wünschte trotzdem herzlich, daß der Faust bei Goethe den französischen Tankred verdrängen möchte. Am meisten war er darauf gespannt, wie Goethe sein Vorhaben, das Voltairesche Stück mit Einführung von Chören nach altgriechischem Muster zu versehen, durchführen werde. Indes hat Goethe schließlich von diesem kühnen Vorhaben wieder abgesehen. Er begnügte sich damit, durch psychologische Vertiefung der Charaktere und der Situation, durch Wärme und Bildlichkeit der Diktion, die Leere und Kälte Voltaires zu mildern.

Schiller selbst hat schließlich, um der Weimarischen Bühnenkunst aufzuhelfen und dabei dem Geschmacke Karl Augusts möglichst zu willfahren, zwei neuere französische Lustspiele und vor allem

Racines Phädra übertragen. Racine selbst hat seine „Phädra" für sein vollendetstes Werk gehalten. Jener Voltaire, der an Corneille so vieles auszusetzen fand, wußte Racine nicht genug zu bewundern. Dessen Phädra dünkte ihn geradezu das „Meisterwerk" des menschlichen Geistes, das ewige, aber unnachahmliche Muster für jeden, der jemals in Versen schreiben wolle, es sei unbestreitbar das tragischste und erhabenste Bühnenwerk, das es überhaupt gebe. Schiller urteilte, wie wir sahen, weit nüchterner, doch ist auch er sichtlich von dem Racineschen Stücke begeistert, bewältigt worden. Ist doch die Affinität zwischen ihm und Racine durch das Überwiegen sprachlicher, rhetorischer Schönheit gegeben, wie bei keinem anderen Bühnendichter alter und neuer Zeit. Auch die verhältnismäßige Simplizität und die tragische Wucht der Handlung muß es ihm angetan haben. Und so hat er seine beste Kraft daran gesetzt. Seine Verdeutschung des vollendetsten französischen Klassikers liest sich wie ein Originalwerk auf seiner eignen Höhe. Zumal ist es ihm, was er selbst für die größte Schwierigkeit hielt, in bewundernswerter Weise geglückt, den eintönigen Alexandriner mit seinem Doppelreime und seiner sich ebenfalls immer wiederholenden Cäsur, in ebenso flüssige als kernige, wohllautende, reimlose, fünffüßige Jamben umzuschmelzen.

Die Arbeit lag ihm offenbar besonders nahe und floß ihm so leicht aus der Feder, weil er von seiner eignen „Braut von Messina" kam. Hat Schiller, als er sich dieser zuwendete, nach griechischem Muster arbeiten wollen, so haben unverkennbar, wie bei Goethen, als er sich an seine Iphigenie machte,

die französischen Klassiker ihm als Brücke zu diesen gedient. Dies gilt nicht nur von Racine, sondern selbst von Voltaire, dessen Tankred durch Goethes Bearbeitung ihm so nahetrat. Sollte Schiller nicht angeregt durch diesen, der Sizilien zum Schauplatz hat und den Goethe, durch Einschaltung von Chören, den Griechen möglichst nahe zu bringen beabsichtigt hat, auf seine „Braut von Messina" verfallen sein? Sowohl dem Inhalt wie der Form nach?

Warum sollte er seinerseits nicht versuchen, wovon Goethe nur deswegen Abstand genommen hatte, weil er bei der Ausführung, in so engem Anschluß an Voltaire, auf zu große Hindernisse gestoßen war? Erfand Schiller einen eignen Stoff, in möglichst engem Anschluß an die alten Griechen, der jedoch auch im Zeitalter der christlichen Ritterschaft und auf Sizilien spielte, so ging Voltaire über Bord.

Für den Verhöhner der Pucelle war Schiller nun einmal nicht zu haben. Wird doch sein letzter Brief an Goethe, vom 25. IV. 1805, eine entschiedene Zurückweisung sein von Goethes bewundernder Analyse Voltaires, in der letzten Anmerkung zu „Rameaus Neffen". Er befinde sich, so lustig sich Goethes Ausführungen auch lesen, in „einiger Contravers" mit ihm, sowohl was das Register der Eigenschaften zum guten Schriftsteller, als was deren Anwendung auf Voltaire betreffe. In diesem Zusammenhange hätte er die großen vielenthaltenden Worte: Genie, Verstand, Geist, Stil usw. vermieden. Er vermißte dagegen Bestimmungen, wie: Charakter, Energie und Feuer, welche gerade das seien, was die Gewalt so vieler Schriftsteller

ausmache. Wenn Goethe Voltairen mit Recht die Tiefe abspreche, so fehle ihm, wie allen Franzosen im ganzen, auch das, was man Gemüt nenne. Schiller stieß sich auch daran, daß Goethe Ludwig XIV. und dessen stolze Repräsentations-Regierung so hoch stelle, Heinrich IV. stelle den französischen Königscharakter mehr dar. Dem Voltaireschen Proteus einen Charakter beizulegen, werde freilich immer schwer sein.

Blieb derart zwischen Schillern, im Unterschiede von Goethen, und den Franzosen immer eine unüberbrückbare Kluft bestehen, so zeugt doch seine „Braut von Messina" greifbar genug von dem erneuten Kontakt mit ihnen, zu Beginn des neuen Jahrhunderts.

17. „Die Braut von Messina."

a) Verhältnis zur Antike.

Weder in der objektiven Wertung der altgriechischen Tragödie, noch in seinem persönlichen Verhältnis zu dieser ist sich Schiller zureichend klar gewesen. Zu verschiedenen Zeiten hat sie sich sehr verschieden in ihm gespiegelt. Seit den Tagen, da er sich eingehender mit ihr befaßt und sie sogar zu verdeutschen unternommen hatte, war sie ihm vor allem in der Auffassung des blindwaltenden Schicksals als tragisches Hauptmotiv vorbildlich geworden. Wir erinnern uns, wie er in diesem Sinne die größere Hälfte von Wallensteins Schuld den — *Sternen* zugewiesen wissen wollte. In der Maria Stuart diente ihm das vor Beginn der Darstellung perfekte Todesurteil über die Heldin des Stückes als unentrinnbares Verhängnis und damit als Tragik. Bei der Jungfrau von Orleans, in der „romantischen" Tragödie, hat er sich von dieser Schicksalsschablone, wie er sie aus seiner Auffassung der altgriechischen Tragödie abstrahiert hatte, anscheinend emanzipiert; indem er seiner Johanna seine eigene Individualität unterstellte, sich mit ihr identifizierte, scheint sie auf Willensfreiheit gestellt, wird jedoch nicht ihr Tun und Lassen von dem Gesichte der Mutter Gottes bedingt, empfängt sie

nicht in ihrer eignen Vorstellung mit ihrer Sendung ihr Schicksal direkt aus deren Hand? Wirkt dieses nicht blindwaltend als tragisches Verhängnis auf sie ein? Allerdings, um — dem Widerspruchsvollen ihrer Erscheinung entsprechend — dadurch überwunden zu werden, daß sie die Gottheit in ihren Menschenwillen aufnimmt und damit entwaffnet. Alle drei Stücke waren indes zugleich Historien und Charaktertragödien im Shakespeareschen Sinne und in demselben Maße, als sie dies waren, in Schillers eigner Vorstellung von der altgriechischen Tragödie unterschieden. Diese durfte und sollte auch nicht einfach nachgeahmt werden. Er selbst schreibt darüber (28. Juli 1800) an J. W. Süvern:

> „Ich teile mit Ihnen die unbedingte Verehrung der Sophokleischen Tragödie, aber sie war eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wiederkommen kann, und das lebendige Produkt einer individuellen, bestimmten Gegenwart einer ganz heterogenen Zeit zum Maßstab und Muster aufdringen, hieße die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken muß, eher töten, als beleben."

Darnach hatte sich Schiller bei der Ausgestaltung seiner Jungfrau gerichtet. Sie sollte, um Leben zu atmen, ihre eigene Form haben und nicht in irgend eine hergebrachte Schablone gezwängt werden.

> „Man muß," wie er (26. Juli 1800) an Goethe schreibt, „wie ich bei diesem Stück sehe, sich durch keinen allgemeinen Begriff fesseln, sondern es wagen, bei einem neuen Stoff die Form neu zu erfinden, und sich den Gattungsbegriff immer beweglich erhalten."

Obgleich Schiller mit seiner „Jungfrau" der „Romantik" so weit entgegenkam, daß er sie sogar eine „romantische" Tragödie überschrieb, so war er

doch niemals fester entschlossen, nicht in das Lager der Gebrüder Schlegel überzugehen, die sich zu den Wortführern der Romantik aufgeworfen hatten. Ihre in Eigendünkel und Willkür ausartende Mystik und Phantastik war ihm ein wahres Brechmittel. Nichts konnte ihn mehr verdrießen, als wenn sie für den wahren Poeten das unbewußte Schaffen so absolut in Anspruch nahmen, daß sie jede Reflexion, jede bewußte Regel als Unpoesie verpönten. Ihn kränkte zumal, daß sie Goethen gegen ihn selbst ausspielten, indem sie besonders das unbewußte Schaffen des Goetheschen Genius hervorhoben. „Sie haben also sehr Unrecht", höhnt er sie im angezogenen Briefe an Goethe selbst, „sich wie bisher rastlos dahin zu bemühen, mit der größtmöglichen Besonnenheit zu arbeiten und sich ihren Prozeß klar zu machen." Ein solcher „Naturalismus", wie ihn die Gebrüder Schlegel und Genossen zu fordern schienen, indem sie die natürliche Schöpfergabe so hervorkehrten und das Kunstwerk zu einem bloßen Naturprodukt stempelten, dünkte Schillern der Gipfelpunkt des Unsinns. Waren er und Goethe doch eben darauf aus, den „Naturalismus" durch eine höhere idealere Auffassung der Kunst zu überwinden. Eben hierzu sollte die Anlehnung an die alten Griechen dienen. Und so schließt Schiller seine satyrische Auslassung:

> „Der Naturalismus ist das wahre Zeichen der Meisterschaft, und so hat Sophokles gearbeitet!"

Das Ideal, das Schiller sich, nach seiner eignen Kunsttheorie, von der altgriechischen Tragödie gebildet hatte, war ihm zur Zeit zum Ideal der Tragödie überhaupt geworden. Und so konnte er es kaum erwarten,

es selbst mit einem Bühnenwerk in dieser Richtung zu versuchen. Je näher er dabei der Antike kam, desto größere Befriedigung sollte ihm daraus erwachsen. Gar, wenn er sich mit Äschylus, dem Vater der klassischen Tragödie begegnete!

α) Das „Schicksal".

Das Antike, Altgriechische seiner „Braut von Messina" war in Schillers Vorstellung gegeben, zunächst durch die Art und Weise, wie das blindwaltende Schicksal die Fabel und damit die tragische Verkettung bedingt. Weil dem Vater der beiden feindlichen Brüder, Don Manuel und Don Cesar, gelegentlich der bevorstehenden Geburt ihrer Schwester Beatrice, prophezeit worden war, daß das Kind, welches zur Welt kommen sollte, durch den Zwist, den es heraufbeschwören werde, sein Haus zugrunde richten würde, beschloß er, es aussetzen und töten zu lassen. Durch eine gegenteilige Prophezeiung bestimmt, rettet die Mutter, Donna Isabella, die Tochter, indem sie dieselbe einem alten Vertrauten übergibt und im Kloster aufwachsen läßt. Damit waren die Würfel über das „Schicksal" aller drei Geschwister unwiderruflich gefallen. Und so spricht der Chor (I, 7):

„Es ist kein Zufall und blindes Los,
Daß die Brüder sich wütend selbst zerstören,
Denn verflucht ward der Mutter Schoß,
Sie sollte den Haß und den Streit gebären."

Die Prophezeiung erfüllt sich nur zu buchstäblich. Don Manuel und Don Cesar richten sich gegenseitig zugrunde, indem sie beide die ihnen unbekannte Schwester als Braut umwerben, und so ist es die

„Prophezeihung", die das Herrscherhaus zugrunde richtet. Wofür die Betreffenden so wenig können, wie der unselige, ebenfalls ausgesetzte Ödipus, daß er die Seinigen und damit sich selbst ins Verderben stürzt.

Wenn neuerdings die Apologeten Schillers ihn von der Verantwortung freisprechen möchten: durch seine „Braut von Messina oder die feindlichen Brüder", die in unmittelbarem Anschluß an diese emportauchenden „Schicksalstragödien" der Zacharias Werner, Houwald, Müllner angeregt zu haben, so können sie es nur, indem sie die Schicksalsidee, wie sie Schiller, als den Kern seiner Tragödie, in Anwendung bringt, verschleiern. Gewollter und nackter, radikaler ist das blindwaltende Geschick, unabhängig von dem Willen der Betroffenen, nie zur Darstellung gekommen. Eben hierdurch meinte Schiller sich mit der altgriechischen Tragödie zu decken.

Allerdings hat ihm dieses im Grunde seiner Seele unwillkürlich so widerstrebt, daß er daneben eine persönliche Verschuldung der Betroffenen, in Gemäßheit ihres eignen Gewissens, zu konstruieren versucht hat. Das Ehebett des Vaters von Don Manuel, Don Cesar und Beatrice sei schon ein „sündiges" gewesen, indem er die Auserwählte seines eignen Vaters heimführte, der dafür als Ahnherr im Zorne „grauenvoller Flüche schrecklichen Samen" auf das Ehebett schüttete. Der Vater der Beatrice sündigte, doch wohl auch in der Vorstellung Schillers, dadurch, daß er in seinem Aberglauben dem Traumdeuter zufolge die Tochter aussetzte. Die Mutter Isabella war eben so abergläubisch, indem auch sie, nicht aus mütterlicher Empfindung heraus,

sondern weil ihr ein Zigeunerweib den Traum ihres Gatten umgekehrt auslegte, die Tochter rettete, indem sie sie heimlich ins Kloster steckte. Dadurch setzte sie sich in Widerstreit zum Ehegatten. Sie hinterging ihn und lebte, indem sie ihr Geheimnis strengstens wahren mußte, als Gattin in der L ü g e, in seelischem Ehebruch. Damit der Vater das Geheimnis nicht erfahre, durften auch die Söhne nichts ahnen. Und so lebte sie auch als Mutter in der Lüge, sind diese in der Lüge aufgewachsen. Was Wunder, wenn sich die Herzen entfremdeten, in der Wurzel entzweiten? Don Manuel und Don Cesar werden sich beide „schuldig" fühlen infolge der maßlosen Leidenschaft, mit der sie sich als Brüder gegenseitig befehden. Selbst die liebliche, unschuldige Beatrice, die durch ihre Geburt und Aussetzung und schließlich ihre Liebe zu den Brüdern das Unheil heraufbeschwört, muß vor ihrem eignen Gewissen erzittern: ist sie doch gegen die Klosterregel, ihrem Gehorsamkeitsgelübde zum Trotz, bei der feierlichen Beisetzung des Vaters zugegen gewesen und hat — in der Kapelle! — mit Don Manuel Liebesblicke getauscht!

Und so schließt die Tragödie, indem der Chor verkündet:

„Das Leben ist der Güter höchstes n i c h t,
Der Übel größtes aber ist die S c h u l d."

Tatsächlich hat sich Schiller durch dieses Schlußwort innerhalb seines eigenen Dichterwerkes in schreiendsten Widerspruch gesetzt. An nichts war ihm ursprünglich mehr gelegen gewesen, als das blindwaltende Geschick unabhängig von dem Tun und Lassen der Betroffenen sich erfüllen zu lassen. Er

sah hierin geradezu das Tragische an sich, was die Tragödie erst zur Tragödie machen sollte. Um schließlich jeden Einzelnen sich persönlich versündigen zu lassen, mit seinem Gewissen zu entzweien, mit selbsteigner Schuld zu belasten und derart die eigene Prämisse wieder aufzuheben.

Man erkennt hieraus, wie unsicher Schiller bezüglich des Schuldbegriffs in der Tragödie gewesen ist. Daß die Tragödie auf ethische Grundlage gestellt werden müsse, daß sie ein Gottesgericht darstellt in bezug auf die Menschheit als solche, stand ihm, seinem innersten Gefühl nach und für seine bewußte Erkenntnis fest. Ebenso fest, daß der einzelne Mensch sich der Einwirkung der „Sterne", unter denen er zur Welt gekommen, nicht entziehen könne, wie daß er sein Tun und Lassen zu verantworten habe. „Der Mensch ist frei, und wär' er in Ketten geboren!" Die Schwierigkeit bestand darin, Notwendigkeit und Freiheit miteinander in Einklang zu bringen. Eben darin, daß ihm dieses in so einzigartiger Weise in seinen Bühnenwerken geglückt ist, hat Goethe, wie erinnerlich, den höchsten Vorzug des großen Briten gesehen. Dadurch daß Schiller sich von der Schicksalsidee, wie er sie in den altgriechischen Dramen, als das Geheimnis ihrer tragischen Wirkung, gefunden zu haben wähnte, betören ließ, hat er sich zugleich von seinem eigensten Selbst und von Shakespeare ablenken lassen, hat er sich in den peinlichen Widerspruch verstrickt, der in seiner „Braut von Messina" so drastisch in die Erscheinung tritt. In dem Bestreben, sich immer mehr zu objektivieren, hat er sich, wie das sein Idealismus so leicht mit sich brachte, im Abstrakten ver-

loren, den tragischen Konflikt in die Außenwelt zu verlegen versucht, anstatt ihm seinen natürlichen Schwerpunkt in der menschlichen Brust zu lassen. Wenn er bei der Erstaufführung seiner „Braut" auf der Weimarischen Bühne unter dem Eindruck war, zum ersten Male eine wirkliche Tragödie von der Bühne herab entgegengenommen zu haben, so hat dabei ein gut Teil Selbstberauschung mitgesprochen. Richtig war, daß es noch kein Stück gab, das durch seine feierliche Erhabenheit und Geschlossenheit, durch die Pracht der Diktion so unmittelbar an die altgriechische, klassische Tragödie angeklungen hätte. Es war vor allem in der Tat zum ersten Male versucht worden, selbst den Chor im antiken Sinne ins Gefecht zu führen. Doch auch hierin ist Schiller offenbar daneben getreten, hat er sein Vorbild unzureichend erfaßt und entstellt wiedergegeben.

β) Der „Chor."

Womit es die altgriechische Tragödie Schillern am meisten antat, war ihre Urwüchsigkeit, ihre elementare Wucht. Der Chor aber war, wie das Schiller selbst betont, das Gebilde, aus dem die altgriechische Tragödie hervorgegangen war. Mit der Einführung des Chors gelangte er an ihre Wurzel. Er übersah dabei, daß er selbst bei der Konzeption seines Bühnenwerkes keineswegs vom Chor ausging. Der Chor blieb, wie groß auch die Bedeutung sein mochte, die er ihm beilegte, — Beiwerk. Schiller stieß überdies bei der Eingliederung des Chors in sein Bühnenwerk auf un-

überwindliche Schwierigkeiten. Als Chor kurzweg sollte er, über der Handlung erhaben, diese, durch Verkündigung des Ewigen, beurteilen und objektiv werten, war er das allgemeine, souveräne Gewissen, das sich durch keine noch so berückende Tat oder Erscheinung beirren lassen durfte, die Verkörperung des Gottesspruchs. Er kam jedoch derart zu sehr außerhalb der Handlung zu stehen und drohte zudem, durch Eintönigkeit zu ermüden. Schiller teilte ihn daher in Chöre und verteilte diese unter die beiden sich befehdenden Parteien, die feindlichen Brüder. Jede Hälfte bildet das Gefolge von Don Manuel und Don Cesar. Als solches nimmt es an den Leidenschaften seines Gebieters und derart an der Handlung teil, um von Zeit zu Zeit sich wieder zu einem Ganzen zu vereinigen und alsdann wieder der Verkünder der göttlichen Weisheit zu werden. Über diese Inkongruenz kommt man nicht hinweg. Auch die Gemeinsamkeit der rhytmischen Diktion, des Rezitativs, wie sie der altgriechische Chor zur Voraussetzung hat, war auf der modernen Bühne nicht durchzuführen. Auch die schönsten Verse mußten dadurch zu einem Gequabbel werden. Es gab keinen andern Ausweg, als immer nur einen auf einmal sprechen und höchstens die Schlußverse im Refrain wiederholen zu lassen. Durch die Mannigfaltigkeit der Rhythmen, wie sie Schiller sich auferlegte, um die Eintönigkeit der langen Reden nicht aufkommen zu lassen, machten den Mißstand noch größer. Schiller hatte offenbar eine unzureichende Vorstellung von der musikalischen Unterlage und Tragweite der altgriechischen Tragödie, einer Sprache, von der jede Silbe ihren klar abgegrenzten, musi-

kalischen Wert hatte, was insbesondere den Chören zugute kam.

. Zu diesem allen ist noch die Wirrnis des gedanklichen Inhalts der Chorgesänge, die keine Gesänge waren, gekommen. Die altgriechischen Chöre, bewegen sich selbstverständlich innerhalb der herrschenden Götterlehre, deren Rahmen sie höchstens dadurch durchbrechen, daß sie ins Rein-Menschliche übergehen. Schiller aber hat, zugleich durch seine Indifferenz allen Glaubensformen und Gestalten gegenüber und durch den sizilianischen Schauplatz, auf dem sich die verschiedensten Völker und Religionen kreuzten, verführt, altgriechisches Heidentum, römisches Christentum und arabisches Mohammedanertum ständig durcheinandergemengt. Er selbst hat das Mißliche hiervon lebhaft empfunden, es aber im Vorwort damit zu rechtfertigen, richtiger zu entschuldigen versucht, indem er dem Dichter die Freiheit vindizierte, die Bildersprache beliebiger Glaubensgemeinschaft nach Gutdünken zu verwenden. Daraus ist stellenweis ein wahrer Gallimathias entstanden, der alles eher zu zündendem, teilnehmendem Ausdruck bringt, als jene reine, allgemeine Religiosität, auf die es Schillern ankam. Auch dies ist nicht nur der Einheitlichkeit des altgriechischen Chores gegenüber eine mißliche Entgleisung gewesen.

Wenn Schiller im Vorwort zur Rechtfertigung des Chors weiter bemerkt, daß die eine „Riesengestalt" in seinem Bilde ihn nötige, alle seine Figuren auf den Kothurn zu stellen und seinem Gemälde dadurch die „tragische Größe" zu geben, so hat er sich selbst nicht zureichend an diesen Vorsatz gehalten. Sein Chor, der zugleich das knechtische,

soldatische Gefolge der beiden feindlichen Fürstensöhne ist, überschreitet in seiner leiblichen Erscheinung nicht das gewöhnliche Menschenmaß. Seine Bühnengestalten stehen allesamt auf ihren natürlichen Füßen, und nicht auf dem „Kothurn". Er gibt daher, soweit er die altgriechische Bühne vor Augen hat, nur ein Miniaturbild dieser. Und doch besaß keiner eine richtigere und berückendere Anschauung dieser Bühne in ihren wahren Größenverhältnissen, als der Dichter der Ballade von den „Kranichen des Ibikus", wo der Chor „streng und ernst, nach alter Sitte, mit langsam abgemessenem Schritte, hervortritt aus dem Hintergrund, umwandelnd des Theaters Rund".

„So schreiten keine ird'schen Weiber,
Die zeugete kein sterblich Haus!
Es steigt das Riesenmaß der Leiber
Hoch über Menschliches hinaus."

Dieser Chor bewegte sich nicht nur auf dem Kothurn, sondern war eine Riesenmaske, die als solche, durch bloßes Schauen derselben, ihre Wirkung tat. Dem langsam abgemessenem Schritte entsprach der rhythmische Gesang.

„Besinnungraubend, herzbetörend
Schallt der Erinnyen Gesang,
Es schallt, des Hörers Mark verzehrend,
Und duldet nicht der Leier Klang."

Diese übermenschlichen Dimensionen waren in Altgriechenland, wie dies abermals keiner besser wußte, als der Dichter der „Kraniche des Ibikus", wenn sich Schiller auch die Bänke und das Gerüste von Holz dachte, statt von Stein, durch das riesige Amphitheater unter freiem Himmel bedingt.

„Dumpf brausend, wie des Meeres Wogen,
Von Menschen wimmelnd, wächst der Bau
In weiter stets geschweiftem Bogen
Hinauf bis an des Himmels Blau."

Schiller wollte denn auch unser Theater wieder aus der städtischen Enge des verdeckten Baus in enger Gasse, der geschlossenen Bühne, ins Freie hinausführen, der Chor sollte ihm dabei als Hebel dienen. Er schreibt daher im Vorwort:

„Der Palast der Könige ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Toren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen, die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt, das Volk selbst, die sinnlich lebendige Masse, ist, wo sie nicht als rohe Gewalt wirkt, zum Staat, folglich zu einem abgezogenen Begriff geworden, die Götter sind in die Brust des Menschen zurückgekehrt. Der Dichter muß die Paläste wieder auftun, er muß die Gerichte unter freien Himmel hinausführen, er muß die Götter wieder aufstellen, er muß alles Unmittelbare, das durch die künstliche Einrichtung des wirklichen Lebens aufgehoben ist, wiederherstellen und alles künstliche Machwerk a n den Menschen und u m denselben, das die Erscheinung seiner inneren Natur und seines ursprünglichen Charakters hindert, wie der Bildhauer die modernen Gewänder, abwerfen, und von allen äußern Umgebungen desselben nichts aufnehmen, als was die höchste der Formen, die menschliche, sichtbar macht."

Leider blieb Schiller selbst auf die hergebrachte Enge im geschlossnen Theaterbau angewiesen, mußte er auch mit seiner „Braut von Messina", sollte sie zur Aufführung kommen, die gegebenen Schranken mit ihrem menschlichen Maße einhalten. Sein Bühnenwerk war auch, auf das bloße Sprechen gestellt, von der Musik, durch die das Griechische getragen wurde, abgeschnitten. Ist auch seine „Braut

von Messina" eines der ganz wenigen Dramen, die in der offnen Bühne unter freiem Himmelszelte zur Aufführung gebracht werden können, scheint sie durch eine solche Aufführung an Wirkung noch zu gewinnen, so besitzt sie doch nicht die Größenmaße, wie solche ein Riesenbau unter freiem Himmel erheischt. Besäße sie diese, so könnte und dürfte sie nicht ohne Schauspieler auf dem Kothurn und in der Maske zur Aufführung kommen. Wir stoßen hier auf einen Mißstand, der unserm ganzen Theaterwesen innewohnt: schon in unsern großen geschlossenen Theatern erscheinen die Menschen auf der Bühne so verkleinert, daß wir sie en miniature vor uns haben, wodurch die Illusion bedenklich in die Enge gerät. Die Tragweite der Sinne versagt, Aug' und Ohr von Zuschauer und Hörer reichen nicht hin, um dem Spiel zwanglos zu folgen, Stimme und Geste des Schauspielers nicht aus, um den Raum zu beherrschen. Das Bedürfnis nach einem kleineren, intimeren Theater beginnt denn auch gebieterisch, sich geltend zu machen. Andrerseits aber auch das Verlangen nach einem vollwerten Volksspiel, wie es sich nur im Riesentheater abspielen kann, wie es nicht nur die altheidnischen, sondern auch die christlichen Religionsspiele zur Voraussetzung haben und es heute noch beim Passionsspiel in Oberammergau gehalten wird, das im Freien zur Aufführung kommt. Durch die Entwicklung der Oper oder vielmehr des musikalischen Dramas, wie es Gluck im unmittelbaren Anschluß an das altgriechische Theater in die Wege geleitet hat, ist die Schranke des bloßen Sprechdramas durchbrochen. Soll das Drama, als Volksspiel, in altgriechischer Weise wieder erstehen, so

wird man der Musik und des Tanzes, der rhythmischen Bewegung, nicht entraten können, zumal wenn es die erhabene Tragödie auf religiös-ethischer Grundlage gilt.

Mit seiner „Braut von Messina" hat Schiller diesen Weg mit bahnbrechender Kraft betreten, indes ist er dabei auf halbem Wege stehen geblieben. Der „sentimentalische" Dichter, der sich nach der naiven Natur, als dem goldnen Zeitalter der Dichtkunst, zurücksehnte, konnte seiner eigensten Wesenart nach diese nicht verwirklichen. Dies tritt am greifbarsten zutage in eben jenem Chor, der ihm dabei als Grund- und Eckstein vorschwebte. Nicht genug damit, daß er diesen seiner zugleich objektiven und naiven Größe dadurch entkleidete, daß er ihn in den Dienst der Parteien stellte, derselbe verliert sich auch, wenn er in seiner Ganzheit das souveräne, lösende Wort sprechen soll, nur zu oft im Lyrischen und damit ins „Sentimentalische". Hat ihn Schiller doch recht eigentlich zum Träger jener „Gedankenlyrik" gemacht, die er mit so vollendeter Meisterschaft handhabte, die indes nur zu leicht den strengen Rahmen der Dramatik durchbricht. Hierzu kommt, daß die Gelassenheit und Breite, wie sie die Entfaltung des Chores mit sich bringt, und die Einfachheit der Handlung ins Epische hinüberführte. Erzählung und Zustandsschilderung rücken so in den Vorgrund, daß der erste Aufzug geradezu ohne jede fortschreitende Handlung ist. Die einzelnen Personen erzählen entweder ins Endlose oder stehen stumm dabei. Dazu die Unterbrechung der Handlung durch den Chor! Wo bleiben da die elementarsten Grundregeln des Dramas, wie sie Schiller selbst, im Gedankenaus-

tausch mit Goethe, mit Hinblick auf die alten Griechen und den großen Briten, insbesondre für den Tragiker, so klar und bestimmt formuliert hatte?

---

b) Verhältnis zu den Franzosen.

Obgleich Schiller gerade seine „Braut von Messina" gegen die französischen Klassiker ausspielt, indem er bemerkt, daß der alte Chor, in das französische Trauerspiel eingeführt, dieses in seiner ganzen Dürftigkeit darstellen und zunichte machen würde, trägt keines seiner Dramen den Einfluß der Franzosen deutlicher an der Stirn. Wähnten doch auch diese, sich in altgriechischen Bahnen zu bewegen, ohne zu merken, wie sie in dem Bestreben, es ihnen gleichzutun oder sie womöglich auf ihrem eignen Felde zu übertrumpfen, im wesentlichen einen genau entgegengesetzten Weg einschlugen. Was waren ihnen die altgriechischen Götter und Helden viel anderes, als literarische und höfische Dekorationsstücke? Was die Schulregeln von der dreifachen Einheit anderes, als Anpassung an ihre eng umschränkte Bühne mit den bevorzugten Zuschauern auf der Bühne selbst? Hatten sie nicht durch Ausschaltung des Chores, von Musik und Tanz, eine vollständig andere Richtung eingeschlagen? Waren sie nicht vor allem durch höfische Konvenienz gekennzeichnet? Ging ihnen nicht Schönrednerei über alles? War ihnen nicht die Unnatur geradezu zur Natur geworden? Sind das nicht eben die Momente, welche Schillern so von ihnen abstießen? Und doch hat er sich als ein Kind des 18. Jahrhunderts ihres Einflusses nicht

zu erwehren vermocht, hat insbesondre Racine ihn mit magnetischer Gewalt in seine Kreise gezogen. Beim Lesen seiner „Braut von Messina", die, wie bemerkt, durch Voltaires Tankred angeregt worden zu sein scheint, wird man weit eher an Racine und Voltaire als an Äschylos, Sophokles und Euripides erinnert. Die bloße Einschaltung des Chores bedingt so wenig einen fundamentalen Unterschied, daß Goethe, wie wir uns erinnern, dies mit Voltaires Tankred hatte versuchen wollen und dies Schillern selbst auf den Gedanken, es mit einem Chorstück zu versuchen, gebracht zu haben scheint. Ist Schiller auch noch so bestrebt gewesen, auf die Natur, auf reines, naives Menschtum, zurückzukommen, schienen ihm die französischen Klassiker mit ihrer Hofpoesie gerade hiergegen sich am schwersten zu versündigen, waren sie ihm zu wenig unmittelbar, so ist auch seine „Braut von Messina" ein Dichterwerk, in welchem die Reflexion, das theoretisch Gewollte, überwiegt. Damit aber eben das, was naturgemäß von den alten Griechen abführen und den Franzosen zuführen mußte. Damit aber auch von dem großen Briten ab.

„Sehr interessant", führt Otto Ludwig am Schlusse seiner radikalen Abweisung von Schillers „Braut von Messina" aus, „ist eine Vergleichung der Braut mit der Antigone. Zwei heterogenere Erscheinungen sind nicht zu denken, als dies alte und dies neue Stück. Die Antigone erscheint uns erst als etwas gänzlich Fremdes, aber wir werden bald heimisch; sie ist uns ein Mensch aus einem fremden Weltteile, ihr Kostüm, ihre Sitten, ihr Glauben und Denken sind uns fremd, aber sie sind unter-

einander und mit ihr einstimmig; wir achten die fremde Erscheinung als etwas notwendig in sich selbst Beschlossenes, als etwas in sich Wahres, was die „Braut von Messina" aber nicht ist. Vor diesem Stücke wird uns die Ähnlichkeit zwischen den Griechen und Shakespeare erst recht klar. Die „Braut" steht den Griechen ebenso fremd gegenüber, als dem Shakespeare."

Wer wollte diesen Ausführungen widersprechen? Nichts ist bezeichnender für die Formel, die Schillern zur Zeit als Dramaturgen beherrschte, als daß er seiner „Braut von Messina" die Verdeutschung von Racines „Phädra" folgen ließ.

---

c) Verhältnis zu Shakespeare.

In demselben Maße, als Schiller sich dem altgriechischen Drama, wie er es faßte, als Vorbild zuwendete, rückte er unwillkürlich vom großen Briten ab. Die Braut von Messina sollte von vornherein durch Einfachheit und Regelrechtigkeit nach griechisch-französischen Muster zu dem lose geknüpften, mannigfaltigen, vielbewegten englischen Drama in Gegensatz stehen.

Allerdings war Schiller deswegen in seiner eignen Vorstellung Shakespeare keineswegs abtrünnig geworden. War er doch nach wie vor der Meinung, daß Shakespeare sich im wesentlichen mit dem altgriechischen Drama in Einklang befinde. Zumal wenn er ihn, die alten Griechen vor Augen, mit den Franzosen verglich, schmolzen diese wieder in ihr Nichts zusammen. Während der Versuch,

den altgriechischen Chor einzuführen, das französische Trauerspiel in seiner „ganzen Dürftigkeit" erscheinen lassen werde — „würde derselbe", fuhr Schiller im Vorwort zur Braut von Messina fort, „ohne Zweifel Shakespeares Tragödie erst ihre wahre Bedeutung geben." So urwüchsig, mit der elementaren Natur, dem reinen Menschtum im Einklang erschien ihm diese.

Um so auffallender, wie weit er durch die Art, wie er seine „Braut von Messina" ausgestaltete, vom großen Briten abgekommen ist. Gleich dadurch daß er, genau wie er es Goethen als ein Hauptvorzug der altgriechischen Tragödie dargelegt und empfohlen hatte, die Personen ohne ausgeprägte Individualität ließ. Isabella ist nur Witwe und Mutter, Don Manuel und Don Caesar sind nur zwei feindliche Brüder, deren innerste Wahlverwandtschaft und Ähnlichkeit sogar besonders betont wird.

So ist auch Beatrice nur Tochter und Schwester, sonst ein unbeschriebenes Blatt. Diego nur ein alter Vertrauensmann, ein willenloser Diener. Im Chor gehen die Individualitäten restlos auf. Sonst gibt es nur „Boten" und „stumme" Stadtälteste. Je mehr die einzelnen Personen nur Typen waren, desto näher kam Schiller dem Ideal, wie er es sich vorgesetzt hatte, desto ursprünglicher, wuchtiger in seiner Vorstellung, das reine Menschtum in seinen elementarsten Beziehungen zum Ausdruck. Als verkörperten Hamlet, Othello, Lear — im Zusammenspiel mit den mannigfaltigsten Gestalten — das reine Menschtum in seinen tragischen Anlagen und Konflikten deswegen weniger prägnant,

weil sie so einzigartige, scharf ausgeprägte Individualitäten darstellen!

Der Erfüllung des tragischen Verhängnisses bis zum völligen, augenfälligen Abschluß der Katastrophe wird Schiller in seiner „Braut von Messina" mit aller Energie zustreben: Don Manuel wird von Don Caesar erschlagen und dieser stößt sich selbst den Dolch ins Herz. Trotzdem fehlt es, wie schon hervorgehoben, im Eingang, mindestens im ersten Drittel, des Dramas in dem Maße an fortschreitender Handlung, an Handlung überhaupt, überwiegt durchweg das Epische und Lyrische das Dramatische in dem Maße, daß man die erste beste Tragödie des großen Briten nicht dagegen halten kann, ohne den schier unermeßlichen Abstand gewahr zu werden.

Trotz alledem begegnet sich Schiller in seiner Braut in bezug auf den tragischen Grundton zugleich mit den alten Griechen und mit Shakespeare. Durch die elementare Gewalt der in Bewegung gesetzten Leidenschaften, des Zusammenpralles und des Ausgleichs derselben, werden wir in der Tat so bis ins innerste Mark hinein ergriffen und durchschüttelt, daß dadurch „Mitleid und Furcht", im aristotelischen Sinne, gleicherweise geweckt und gereinigt werden. Dem entspricht vor allem der Schluß. Der Vorhang fällt nicht, wie im Wallenstein und der Maria Stuart nach einer verblüffenden Wendung, einem theatralischen Blender, einem Blitzwort, das den Ränkeschmied Octavio oder die heuchlerische Elisabeth satyrisch vernichtet, sondern dem vollwerten wuchtigen Urteilspruch eines wahren Göttergerichts:

„Der Übel größtes aber ist die Schuld."

In dieser Hinsicht gab sich Schiller, da er bei der Erstaufführung seiner Braut von Messina zum ersten Mal den Eindruck einer wahren, vollwertigen Tragödie empfand, keiner Selbsttäuschung hin: von solch tragischer Tiefe und Wucht, von solch einwandfreier Tragik hatte er seit seinen Räubern, die ebenfalls zwei feindliche Brüder zum Gegenstande haben, selbst kein Bühnenwerk zuwege gebracht.

18. Wilhelm Tell.

a) Stoffwahl und Ausgestaltung.

Die „Jungfrau von Orleans" hatte Schillern dem Stoffe und der Bühnenform nach dem Shakespeareschen Theater so nahe gebracht, daß er sich mit dem Plane getragen hat, ihr einen „Warbeck", den Kronprätendenten unter Heinrich VII. von England, der aus dem Hause York zu stammen vorgab, auf dem Fuße folgen zu lassen. Es wäre das, dem Gegenstande nach, gradewegs eine Fortsetzung der Shakespeareschen Historien im Anschluß an Richard III. gewesen. Indes die Hinneigung zur Antike und das Bedürfnis nach Abwechselung, sich in einer vollkommen neuen Form zu ergehen, hatte ihn bestimmt, zunächst die „Braut von Messina" in Angriff zu nehmen (s. Brief an Körner v. 9. Sept. 02). Während er noch mit dieser beschäftigt war, verbreitete sich das Gerücht, daß er einen „Wilhelm Tell" in Arbeit habe. Er selbst hatte an einen solchen noch gar nicht gedacht. Die einlaufenden Anfragen veranlaßten ihn indes, die bezüglichen Abschnitte in der Chronik des Tschudi nachzulesen. Alsbald fing er Feuer. Unterm 10. März 1802 berichtet er an Goethe:

> „Ein mächtiger Interesse als der Warbeck hat mich schon seit 6 Wochen beschäftigt und mit einer Kraft und Innigkeit angezogen, wie es mir lange nicht begegnet ist."

Am 9. Sept. an Körner:

„Nun ging mir ein Licht auf, denn dieser Schriftsteller (Tschudi) hat einen so treuherzigen herodotischen, ja fast homerischen Geist, daß er einen poetisch zu stimmen im Stand ist."

Es fehlte jedoch nicht an schwerwiegenden Bedenken. Ob sich der *epische* Stoff ins *dramatische* umsetzen ließ? Schiller hoffte, es fertig zu bringen. Er schreibt darüber (ebendaselbst) an Körner:

„Ob nun gleich der Tell einer dramatischen Handlung nichts weniger als günstig scheint, da die Handlung dem Ort und der Zeit nach ganz zerstreut auseinander liegt, da sie großenteils eine Staatsaktion ist und (das Märchen mit dem Hut und Apfel ausgenommen) der Darstellung widerstrebt, so habe ich doch bis jetzt soviel poetische Operationen damit vorgenommen, daß sie aus dem historischen heraus und ins poetische eingetreten ist.

Übrigens brauche ich dir nicht zu sagen, daß es eine verteufelte Aufgabe ist; denn wenn ich auch von allen Erwartungen, die das Publikum und das Zeitalter gerade in diesem Stoff mitbringt, wie billig abstrahiere, so bleibt mir doch eine sehr hohe, poetische Forderung zu erfüllen, weil hier ein ganzes, lokalbedingtes Volk, ein ganzes und entferntes Zeitalter, und, was die Hauptsache ist, ein ganz örtliches, ja beinahe individuelles und einziges Phänomen, mit dem Charakter der höchsten Notwendigkeit und Wahrheit, soll zur Anschauung gebracht werden. Indes stehen schon die Säulen des Gebäudes fest und ich hoffe, einen soliden Bau zu Stande zu bringen."

Zur Chronik des *Tschudi*, des Herodot der Schweizer Geschichte, kam die hinreißende Darstellung des *Johannes Müller*, des Livius der Schweizer. Kam die Erzählung von Goethe, der sich seit seiner Schweizerreise 1797 mit einem Tellepos

trug. Die lokale Anschauung, auf die Schiller mit Recht so viel Wert legte, war ihm damit gegeben. Er hatte zudem dadurch, daß es sich um eine Gegend handelte, die wie keine andere bereist, geschildert und bewundert wurde, für die weitesten Kreise, zumal in deutschen Landen, einen gesicherten Rückhalt. Er brauchte nur den Vierwaldstätter See, die Gotthardstraße, Luzern, die Tellsplatte oder den Rütli, Schwyz, Uri oder Unterwalden zu nennen, und die Lokalität war im wesentlichen gegeben. Ein urwüchsiges, schlichtes Hirtenvolk im Hochgebirge mit seinen grünen Triften und Gletscherhäuptern, Viehherden und Gemsen, ist wahrlich auch nicht allzu schwer sich vorzustellen, vor die Einbildungskraft zu bringen. Und so durfte Schiller von diesem Gesichtspunkte aus schon getrost an die Arbeit gehen.

Schwieriger war schon, die historische Situation und Begebenheit einigermaßen wahrheitsgetreu und psychologisch richtig zu erfassen und dramatisch wirksam zur Darstellung zu bringen. War doch die ganze Tellgeschichte — Mythus. Indes war er nicht als solcher bereits eine Volksdichtung, welche das große historische Ereignis des Freiheitskampfes gegen Österreich und die Begründung der Eidgenossenschaft versinnbildlichte? Also genau, was der Dichter Schiller brauchte und wollte. Das Mißliche bestand darin, daß die mythische Gestalt des Tell, trotzdem sie so unmittelbar dem Volkstum entsprungen war, und historisch Geschehenes widerspiegelt, an dem das ganze Volk beteiligt war, dieses in bezug auf die entscheidende Tat ausschied: Tell war, wie schon die Namengebung besagt, ein Sonderling, ein Tollhans, der seine eignen Wege ging und bei

der allgemeinen Beratung und Betätigung nicht mitmachte. Er war auf sich allein gestellt. Schiller aber war auf nichts so sehr bedacht, als das ganze Völklein als solches in Aktion zu bringen. Dadurch, daß Tell sich so entschieden absonderte, drohte der ganze Aufbau der Handlung, die Fabel des Stückes, aus den Fugen zu gehen. Mit Hilfe des Geßler-Hutes und der Apfelschußszene hat Schiller die Kluft zu überbrücken versucht; es ist dies indes nur zu augenscheinlich ein Notbehelf geblieben. Tell geht immer wieder nebenher und ist nicht einmal auf dem Rütli dabei. Es sind dadurch zwei Parallelhandlungen entstanden, die nebeneinander hergehen und sich nur dadurch am Schlusse begegnen, daß Tells unerwarteter Schuß, dessen Tolltat, alles ins Gleiche bringt.

Noch fataler war die Klippe, welche der Mythus Schillern dadurch in den Weg legte, daß er aus der legendarischen Gestalt des Tell einen lebenswahren, wirklichen Menschen, eine glaubhafte Persönlichkeit, machen mußte. Der Apfelschuß, der Sprung aus dem Nachen auf den Felsen am Ufer, inmitten des tosenden Sturmes — diese beiden entscheidenden Momente, mußten aus dem Reiche der Phantasie ins Reich der greifbaren Wirklichkeit, das Epos ins Drama umgesetzt werden. Vor allem aber mußte der meuchelmörderische Schuß aus dem Hinterhalt heraus ethisch zureichend gerechtfertigt werden, ohne die Sympathie mit dem Helden, der als der Tapferste der Tapfern dastehen soll, zu ertöten. Dies Letztere hat Schillern selbst offenbar am meisten Kopfzerbrechen gemacht. Was hat er hierzu nicht alles für Untaten auf das Haupt des ebenfalls mythischen

Geßler geladen! Nicht alles auf einander getürmt, um den Schuß aus dem Hinterhalt heraus uns erträglich, annehmbar zu machen! Durch die hohle Gasse muß erst ein fröhlicher Hochzeitszug kommen, der das friedliche, unschuldige, glückliche Menschtum vor Augen stellt, auf dem sich das finstere Bild des blutigen Tyrannen abhebt. Muß die verzweifelte Gattin und Mutter, der Geßler den Gatten und Vater geraubt hat, kommen, sich mit ihren Kindern vor die Füße von Geßlers Pferd niederwerfen und vergeblich an dessen versteinertes Herz appellieren. Erst angesichts dieses Notstandes, dieser Ungeheuerlichkeit, die unser Mitleid und unsere Entrüstung aufs Höchste steigert, gibt Tell den Schuß ab.

In der Chronik des Tschudi folgt unmittelbar nach der Tellgeschichte die Mordtat des Johann Parricida, der seinen Oheim, den Kaiser Albrecht, hinterrücks erschlägt, weil er ihm sein väterliches Erbe vorenthält. Erst diese Untat des jungen Habsburger Prinzen, die Ermordung des Kaisers und Habsburgers, des Beherrschers der Österreichischen Lande, und nicht Tells Tat, die Tötung des Geßler, hat den Schweizer Eidgenossen die Freiheit verschafft. Ihr Glück bestand darin, daß dem Habsburger ein Kaiser aus einem andern Hause (Heinrich VII. von Luxemburg) folgte. Dies bedeutsame, für die Zukunft der Eidgenossenschaft entscheidende Moment hat Schiller, als gewissenhafter Historiker und Realist, in seinem Telldrama nicht übergangen und verschwiegen. Die große Nachricht von der Ermordung Kaiser Albrechts bringt ein glaubenswerter Mann aus Schaffhausen, Johannes Müller zubenannt, womit Schiller

dem Historiker seinen Dank hat abstatten wollen. Stauffacher zieht das Fazit der Tat des Johann Parricida mit den Worten:

Den Mördern bringt die Untat nicht Gewinn,
Wir aber brechen mit der reinen Hand
Des blutgen Frevels segenvolle Frucht.
Denn einer großen Furcht sind wir entledigt,
Gefallen ist der Freiheit größter Feind,
Und wie verlautet, wird das Scepter gehen
Aus Habsburgs Haus zu einem andern Stamm,
Das Reich will seine Wahlfreiheit behaupten.
Walter Fürst u. Mehrere: Vernahmt Ihr was?
Stauffacher: Der Graf von Luxemburg
Ist von den mehrsten Stimmen schon bezeichnet.
Walter Fürst: Wohl uns, daß wir beim Reiche treu gehalten,
Jetzt ist zu hoffen auf Gerechtigkeit!
Stauffacher: Dem neuen Herrn tun tapfre Freunde not,
Er wird uns schirmen gegen Östreichs Rache!

Derart bleiben die Eidgenossen gut kaiserlich. Wie denn Schiller auf nichts mehr Bedacht genommen hat, als sie von sträflicher Rebellion freizuhalten. Nicht gegen den Kaiser, den ihnen von „Gott" gesetzten Herrn, haben sie sich aufgelehnt, sondern nur gegen dessen blutdürstigen Vogt. Den Johann Paricida aber nutzt Schiller, um Tells Mordtat (als „Mord" bezeichnet sie Tell selbst!) durch Kontraktierung mit der des Habsburger Prinzen möglichst zu — beschönigen. Er hat uns selbst geschildert, wie der Bote der Eidgenossen, da er den Freiheitsbrief in der kaiserlichen Pfalz zu Rheinfeld bestätigen lassen sollte, Aug'- und Ohrenzeuge gewesen war dafür, wie schnöde und habsüchtig Kaiser

Albrecht seinem Neffen und Mündel mitspielte. Albrecht hielt dem Johann nicht nur sein gerechtes Erbe vor, um dieses womöglich dauernd zu behalten, drohte er ihn zum Priester zu machen. Auf seine wiederholte flehentliche Bitte, ihm mindestens sein Mütterliches auszuhändigen, hat er ihm höhnisch ein Kränzlein aufs Haupt gesetzt: das sei die Zier der Jugend! Diese Behandlungsweise hatte dem Entrechteten so starke Sympathien unter den Rittern geweckt, daß sich ihrer vier oder fünf ihm zur Ermordung Albrechts zur Verfügung stellten. Mit ihrer Hilfe hat er die Untat vollbracht. Wohl geschah es um der Vorenthaltung seines Erbe willen und damit aus persönlichem Interesse und Unmut, allein doch wahrlich nicht ohne guten Grund. War Tells Fall, mit rein ethischem Maßstabe gemessen, wirklich ein so ganz andrer? War ihm nicht auch sein mörderischer Schuß aus dem Hinterhalt heraus eingegeben worden durch die Mißhandlung, welche ihm Geßler *persönlich* zugefügt hatte? War es nicht die Rache dafür, daß er ihn genötigt hatte, den Apfel vom Haupte seines Kindes zu schießen? Schon der Umstand, daß Tell sich hierzu hergegeben hatte, war wahrlich wenig dazu angetan, dessen *Heldenmut* ins Licht zu setzen — daß er, statt gleich den ersten Pfeil gegen den „Tyrannen" auf dessen ungeheuerliche Zumutung hin abzuschnellen, diesem erst den zweiten zudachte, war eher — feig. Man sieht, wie die überlieferte Sage, der Mythus, wie ihn die Volksphantasie naiv ausgestaltet hatte, durch den nur die Treffsicherheit des Schützen verherrlicht werden sollte, Schillern auch hier bedenklich in die Quere gekommen ist.

Auch Tells mörderischer Schuß aus dem Hinterhalt heraus hat Schillern offenbar schwer aufgelegen. Wir sahen bereits, was er in der hohlen Gasse alles aufgeboten hat, um ihn uns erträglich zu machen, ihn ethisch zu rechtfertigen. Da Tell, um dieser seiner Tat willen, zum Helden seines Volkes und des Dramas, das ihn glorifizieren soll, wird, darf an der Tat kein Flecken haften, muß sie rein und hell leuchten, wie die Tugend selbst. Hierzu dient schließlich die Kontrastierung mit der Tat des Johann Parricida. So ruft Tell selbst diesem ins Gesicht:

„— Zum Himmel heb ich meine reinen Hände,
Verfluche dich und deine Tat — Gerächt
Hab ich die heilige Natur, die du
Geschändet — nichts teil ich mit dir — Gemordet
Hast du, ich hab mein Teuerstes verteidigt."

Wüßten wir nur nicht, daß auch Tell infolge persönlich erlittener Unbill, indem der Tyrann ihn zum Apfelschuß zwang und um nicht seinem rächenden Geschoß zu erliegen, ihn gefangen genommen hatte, seinen tötlichen Schuß aus dem Hinterhalte heraus abgibt! Gesteht er nicht selbst, in dem vorangehenden Monologe, daß er, da ihm die Hand erzitterte, als er den Schuß nach dem Apfel auf dem Haupte seines Kindes abgeben mußte, „mit furchtbarem Eidschwur, den nur Gott gehört", gelobt habe, daß Geßlers Herz seines nächsten Schusses erstes Ziel" sein sollte? Will er nicht, indem er sich in den Hinterhalt stellt, die „heilige Schuld", die er, „in jenes Augenblickes Höllenqualen" sich gelobt, bezahlen? Was ist denn das anderes, als eine Rachetat, aus persönlicher Verletzung und Herausforderung heraus ge-

boren? Um das Gemeinwesen scheint sich Tell nicht zu kümmern.

Was tut Johann Parricida viel anderes, wenn er demjenigen den tötlichen Stahl hinterrücks ins Herz stößt, der ihm sein Erbe vorenthält und ihn obendrein deswegen verhöhnt, ohne daß es für ihn eine gerichtliche Instanz gäbe? Ist sein Berauber und Peiniger nicht eben jener Kaiser Albrecht, dessen Hab- und Herrschsucht auch die Schweizer zur Verzweiflung bringt? Ruft nicht Bertha v. Bruneck, die reiche Erbin eines Leidensgefährten des Johann Parricida am kaiserlichen Hofe, ihrem Rudenz zu:

„Dieselbe Ländergier, die Eure Freiheit
Verschlingen will, sie drohet auch der meinen!"

Und noch einmal zum Schluß:

„Es ist Ein Feind, vor dem wir alle zittern,
Und Eine Freiheit, macht uns alle frei."

Tatsächlich ist es, wie wir sahen, nicht die Tat Tells, die nur den kaiserlichen Vogt beseitigt, sondern die Tat des Johann Parricida, die Ermordung des Habsburgischen Kaisers, welche den Eidgenossen die Freiheit bringt. Die Schweizer sind demnach auch nicht dafür zu haben, die Mörder dem Gericht zu überliefern, nur Johann Parricida wird auch von ihnen geächtet, weil Kaiser Albrecht sein Oheim war und er somit den Blutsverwandten umgebracht hat. Hierauf spitzt Schiller denn auch die Parallele zwischen ihm und Tell zu.

Tell (zu dem Mönch): Ihr seid der Herzog von Österreich —
Ihr seid's! Ihr habt den Kaiser erschlagen,
Euren Ohm und Herrn.

Joh. Parricida: Es war der Räuber meines Erbes.
Tell: Euren Ohm erschlagen, Euren Kaiser! Und Euch trägt die Erde noch! Euch leuchtet noch die Sonne!"

Wenn Tell auch schließlich so viel menschliches Mitempfinden hat, daß er dem Geächteten den Weg über den Gotthard, zum Papst nach Rom, weist, so werden wir doch den Eindruck unangebrachter ethischer Strenge und peinlicher Selbstüberhebung nicht los. Wenn Stauffacher in bezug auf die Ermordung Kaiser Albrechts naiv ausruft:

„Den Mördern bringt die Untat nicht Gewinn,
Wir aber brechen mit der reinen Hand
Des blut'gen Frevels segenvolle Frucht —"

hätte er dies nicht auch in bezug auf Tell und seine Tat sagen können?

Schiller wäre auf diese mißliche Parallele zwischen Tell und Parricida schwerlich verfallen, wenn nicht die Geschichte des Parricida bei Tschudi sich an die des Tell anschlösse. Durch ihre Ausspinnung sind die Unzuträglichkeiten, wie sie ihm die Tellsage aufdrängte, nur um so greifbarer geworden.

Schwere Bedenken hatte Schiller, als er an seinen Tell ging, wie aus seinem Briefe an Körner ersichtlich, auch weil der Gegenstand fast ausschließlich eine politische Begebenheit war, wodurch das Reinmenschliche leicht zu kurz kommen konnte. Um diesem Übelstande abzuhelfen, ist er ähnlich verfahren wie seinerzeit in seinem Wallenstein: er flocht eine Liebesgeschichte ein. Was Max und Thekla im Wallenstein, bedeuten Rudenz und Berta im

Tell. Indes hat Schiller, damit das Liebespaar nicht zu sehr aus dem Rahmen des Stückes falle und mit der Haupthandlung zureichend verknüpft erscheine, das politische Moment in Rudenz und Berta so stark betont, daß darüber die Liebesleidenschaft bedenklich kühl und nichtssagend geworden ist. Berta, obgleich zum kaiserlichen Hofstaat gehörend, liebt offenbar die Schweizer und ihr Alpenland mehr, als jenen Rudenz, der um ihretwillen — es mit Österreich halten zu müssen glaubt. Da sie ihn darauf aufmerksam macht, daß ihre Güter in den Waldstätten liegen, sowie daß, wenn die Schweizer frei kämen, auch sie frei sei, und sie keinen andern Traum hegt, als, von den Alpenriesen umschlossen, „in der Unschuld Land", wo „die alte Treue heimisch wohnt und Falschheit noch nicht sich hingefunden", wie auf den „seligen Inseln" an seiner Seite die Stunden „ewig hell" entfliehn zu lassen, kehrt der Flüchtling getrost heim. Er findet zwar den alten Attinghausen tot, als „entseelten Leichnam", allein er beschließt, als dessen Erbe in seinem Geiste weiter zu hausen. Wir erfahren bei dieser Gelegenheit, daß seine Berta, damit sie den Gatten eheliche, den ihr Kaiser Albrecht bestimmt hat, und nicht den Rudenz, heimlich entführt, in irgend einem Burgverließ verborgen gehalten werde. Wie kann es für Rudenz einen zwingenderen Grund geben, nunmehr auch seinerseits die Burgen zu brechen? Das Stück schließt bekanntlich, indem die glücklich befreite Berta dem jungen Schweizer zum Ehestand die Rechte darbietet: „die freie Schweizerin dem freien Mann!" und Rudenz alle seine Knechte freigibt. So gänzlich ist diese Liebe in Politik aufge-

gangen und damit das Gegenteil von dem, was Schiller durch ihre Einflechtung bezweckte.

Was Schillern zum Tell-Stoff so übermächtig hinzog, war, wie er selbst bezeugt, wenn er bei der Lektüre des Tschudi an Herodot und Homer erinnert wurde, das Urwüchsige und die Einfalt eines schlichten Hirtenvolkes im Hochgebirge. Den „sentimentalen" Dichter überfiel die Sehnsucht nach dem „Naiven", heraus aus der Hyperkultur zur Natur zurück. Dazu der Gedanke an ein Volk, das aus eigner Kraft heraus ein Tyrannenjoch bricht und sich zur Freiheit durchkämpft. Schiller hätte nicht er selbst sein müssen, wenn er sich nicht durch diese beiden Momente beflügelt und fortgerissen gefühlt hätte. Naturkultus und Naturrecht waren die Losung.

„Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht,
Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,
Wenn unerträglich wird die Last — greift er
Hinauf getrosten Mutes in den Himmel,
Und holt herunter seine ew'gen Rechte,
Die droben hangen unveräußerlich
Und unzerbrechlich wie die Sterne selbst —
Der alte Urstand der Natur kehrt wieder,
Wo Mensch dem Menschen gegenübersteht."

Wird derart die Natur aufgerufen gegen die bestehende Staatsordnung, so sollte es doch deswegen nicht hergehen, wie in der französischen Revolution. Hierfür bürgte der Biedersinn des schlichten Hirtenvolks im Hochgebirge. Genügsam und bescheiden, treuherzig und gehorsam, würde es auch die Herrschaft der Habsburger und ihrer Vögte, die hergebrachte Ordnung gelassen hinnehmen, wenn es nicht durch unerhörte Erpressung und Mißhandlung

zum äußersten getrieben würde. Wie die politischen, staatsrechtlichen Verhältnisse, so sind ihm auch die standesrechtlichen heilig, sobald sie nur die hergebrachten, altväterischen sind. Der greise Attinghausen vererbt seine „Knechte" seinem Erben Rudenz, ohne Arg und Anstoß. Erst Rudenz gibt sie frei.

Dies alles hindert merkwürdigerweise Schillern nicht, dieses unterwürfige Völklein, das sich obendrein als Söldner frohgemut in alle Windesrichtungen auf die Schlachtbank führen läßt, zum Träger seines idealen Freiheitsbegriffes zu machen. Hört man ihn, so gilt es, mittelst des Freiheitskampfes das verlorene goldene Zeitalter der Unschuld und des Friedens wieder heraufzubeschwören. Der Jünger Jean Jaques Rousseaus, als welcher er einst ins Jünglingsalter eingetreten war, kommt wieder übermächtig zum Durchbruch. Mit ihm der „Menschenfeind", wie er ihn seinerzeit bereits dramatisch zu fixieren einen Anlauf genommen hatte.

Walter: Sie können sich nicht mutig selbst beschützen?
Tell: Dort darf der Nachbar nicht dem Nachbar trauen.
Walter: Vater, es wird mir eng im weiten Land,
Da wohn ich lieber unter den Lawinen.
Tell: Ja wohl ist's besser, Kind, die Gletscherberge
Im Rücken haben, als die bösen Menschen.

Wie seine „Jungfrau von Orleans" dient Schillern sein Tell dazu, seinen schwärmerischen Idealismus möglichst unmittelbar zum Ausdruck zu bringen. Hierzu muß er das Schweizer Volk, das der eigentliche Träger des Telldramas ist, ent-

sprechend idealisieren, wird ihm dessen Bergland zum „letzten Schloß, das der Freiheit noch auf Erden blieb". Ideal und Leben sollten sich diesmal ausgleichen, nicht nur im einzelnen Menschen, sondern in einem ganzen Volke. Wie sehr er, um dies zu erreichen, mit der Wirklichkeit willkürlich umspringen mußte, ist ihm offenbar nicht zum Bewußtsein gekommen. Er wähnte, im Tell einen Stoff gefunden zu haben, der das Unmögliche möglich zu machen schien. Was Wunder, daß er ihn mit solcher Begeisterung ergriff? Seine Zuversicht, das ihm vorschwebende Ideal im Drama verwirklichen zu können, war um so größer, als ja doch dieses, nach seiner Theorie, wenn auch in realistischer Ausprägung, nur „Idole" vor Augen stellen sollte.

---

b) Anknüpfung an Shakespeare.

Sobald Schiller wieder zu einer „Historie" griff, und eine solche ist sein Tell, gewann er wieder Fühlung mit dem großen Briten. Nichts hat ihn zu seinem Unternehmen mehr angespornt und ermutigt, als die Aufführung von Shakespeares Julius Caesar, im Herbste 1803, auf der Weimarischen Bühne unter den Auspizien Goethes. Nicht nur, daß er das englische Stück nicht genug bewundern konnte, von der Aufführung desselben den „reinsten Gewinn" für die Bühne erwartete, in dem bezüglichen Briefe an Goethe (2. Okt. 1803) fährt er fort:

> „Für meinen Tell ist mir das Stück von unschätzbarem Wert, mein Schifflein wird auch dadurch gehoben. Es hat mich gleich gestern in die tätigste Stimmung gesetzt."

Schiller begnügte sich nicht mit dieser allgemeinen Anregung — an mehr als einer Stelle in seinem Tell wird er sich an den großen Briten greifbar genug direkt anlehnen, Shakespeare durchblicken. So, wenn die geplante, nahe bevorstehende Ermordung Caesars die Naturmächte in Aufruhr bringt, es in der Nacht zuvor stürmt, blitzt und donnert, als stürzten Himmel und Hölle durcheinander, alles, von Schrecken durchbebt, ins Wanken kommt, so geschieht es auch, da Tell dem Geßler auflauert.

Stüssi: Es gibt allerwegen Unglücks genug — ein Ruffi ist gegangen im Glarner Land, und eine ganze Seite vom Glärnisch eingesunken.

Tell: Wanken auch die Berge selbst? Steht nichts fest auf Erden?

Stüssi: Auch anderswo vernimmt man Wunderdinge. Da sprach ich einen, der von Baden kam. Ein Ritter wollte zu dem König reiten, und unterwegs begegnet ihm ein Schwarm von Horniſſen, die fallen auf sein Roß, daß es für Marter tot zu Boden sinkt, und er zu Fuße ankommt bei dem König.

Sind an Stelle der Feuererscheinungen und des den Casca wild anstarrenden Löwen hier die Horniſſe getreten, so offenbar nur, um Tell den Gedanken einzugeben: „Dem Schwachen ist sein Stachel auch gegeben.“

Heißt es bei Shakespeare:

Casca: Wenn dieser Feuerzeichen so viel zusammentreffen, sage niemand: „Dies ist der Grund davon, sie sind natürlich“, denn Dinge schlimmer Deutung, glaub ich, sind's dem Himmelstrich, auf welchen sie sich richten.

Cicero: Gewiß, die Zeit ist wunderbar gelaunt. Doch Menschen deuten oft nach ihrer Weise die Dinge, weit entfernt vom wahren Sinn —

so bei Schiller:

Stüssi: Man deutet's auf ein großes Landesunglück, auf schwere Taten wider die Natur.
Tell: Dergleichen Taten bringet jeder Tag, kein Wunderzeichen braucht sie zu verkünden.

Auch sonst begegnen uns Shakespearesche Situationen und Wendungen auf Schritt und Tritt. So, wenn Tell, da ihn Geßler zwingen will, den Apfel vom Haupte seines Kindes zu schießen, ruft:

Herr, Ihr habt keine Kinder — Wisset nicht,
Was sich bewegt in eines Vaters Herzen.

Wer dächte hierbei nicht an den Ausruf Macduffs, da Macbeth dessen Kinder hat niedermetzeln lassen, die Stelle, die auf Schillern frühzeitig einen so besonders tiefen Eindruck gemacht hat?

Wie ruft doch der kleine Prinz Arthur in „König Johann", da ihn Hubert blenden will?

„Nur nicht binden! Ich will ruhig sitzen, wie ein Lamm —"

Ähnlich der kleine Walter Tell:

„Mich binden! Nein, ich will nicht gebunden sein, ich will still halten, wie ein Lamm und auch nicht atmen. Wenn ihr mich bindet, nein, so kann ich's nicht, so werd ich toben gegen meine Bande."

Wie der kleine Prinz Arthur die glühende Kohle, die ihn des Augenlichts berauben soll, erwarten will, ohne zu zucken, so der kleine Walter den Pfeil des Vaters, ohne sich die Augen auch nur verbinden zu lassen. Letzterer allerdings in der zuversichtlichen Erwartung, daß ihm, dank der Treffsicherheit des Vaters, kein Leid geschehen werde. Diese Gegensätzlichkeit hat offenbar Schillern die

letzte Scheu genommen, seinem Vorbilde so unmittelbar zu folgen.

Kommt der kleine Walter heil davon, so wird dafür der alte Melchthal, weil sein Sohn den Knecht erschlug, der im Auftrage des Vogtes ihr Ochsengespann rauben wollte, ähnlich wie der alte Gloster, geblendet, dem seines Augenlichts Beraubten Nichts als der Stab gelassen, um nackt und blind von Tür zu Tür zu wandern. In der Klage, die der junge Melchthal darum anhebt, bei der Verherrlichung des Auges, wird Schiller, ähnlich wie bei der Überredung von Burgund durch die Jungfrau von Orleans, an Beredsamkeit mit Shakespeare wetteifern. Nicht glücklicher als dort. So ergreifend es ist, wie der junge Melchthal das Licht des Auges, die „edle Himmelsgabe" schildert, um das ganze Elend des geblendeten Vaters sich davon abheben zu lassen, noch ungleich ergreifender wirkt es, wenn wir den jungen Prinzen Arthur vor uns haben, für dessen Blendung die glühende Kohle schon bereitet ist, die er nur durch die Veranschaulichung des Wertes des Augenlichtes, durch seine unbezwingliche Beredsamkeit im letzten Augenblicke noch von sich abwendet.

„O Himmel! Säß Euch was im Auge nur,
Ein Korn, ein Stäubchen, eine Mück', ein Haar,
Was irgend nur den edlen Sinn verletzt —"

Ist es ihm geglückt, dadurch daß er stockstill zu halten versprach, den Henkersknecht von Hubert fortschicken zu lassen, so soll Hubert diesen zurückrufen, damit dessen Mitleid das seine belebe.

„Schneidet mir die Zunge aus, wenn ich die Augen nur behalten darf!"

Hat nicht Hubert, da er dem jungen Prinzen das Papier vorweist mit dem schriftlichen Auftrag, als das Letzte, was er wird lesen können, sich abseits gewendet, weil er seiner eignen Tränen nicht Herr werden konnte?

Während wir bei Schiller von dem geblendeten Vater Melchthal am Bettlerstabe nur erzählt bekommen, sehen wir den alten Gloster, vor unsern Augen die Augapfel ausstoßen, mit den roten Ringen seiner ausgelaufnen Augen am Bettlerstabe zu Lear in die öde Sturmesnacht treten und von seinem Edgar geführt. So ungleich dramatischer ist das Verfahren des großen Briten, so ausgesprochen episch das Schillersche. Hat Shakespeare das Maß des aus unmittelbarer Anschauung heraus Erträglichen, unsrer derzeitigen Empfindung nach überschritten, so ist Schiller in der unmittelbaren Veranschaulichung so weit hinter ihm zurückgeblieben, daß er sich, obgleich er ihm vorbildlich, wieder einmal enger mit den Franzosen berührt, als mit ihm.

Auch wenn Schiller den Sturm auf dem Waldstätterse so drastisch vor Augen stellt, wie eingangs, da Tell den Baumgarten vor den Häschern des Landvogts im Nachen rettet, und wieder zu Beginn des vierten Aufzugs, da Tell aus dem Schiffe des Geßler glücklich ans Ufer gesprungen ist, bleibt er hinter den ähnlichen Szenen in Shakespeares „Sturm", an Realismus und Illusion, an dramatischer Wucht und Lebendigkeit, an Unmittelbarkeit nur zu sichtlich zurück.

Dabei klingt die Schilderung des Sturmes, wie sie der Fischer zu Beginn des 4. Aufzuges gibt, während Tell auf dem Schiffe des Landvogts als

Gefangener über den See entführt wird, nur zu wahrnehmbar an die Sturmscene im Lear (III,2) an. Man vergleiche:

Lear: Blas't Wind' und sprengt die Backen!
Wütet! Blast! —
Sturzwasser ihr und Wolkenbrüche, speit,
Bis ihr der Türme Wetterhähn ertränkt.
— — — — — — — — — — —
Vernicht auf Eins (Du Donner)
Den Schöpfungskeim desundankbaren Menschen.

Der Fischer bei Schiller:
Rasset, ihr Winde, flammt herab, ihr Blitze,
Ihr Wolken berstet, gießt herunter, Ströme
Des Himmels und ersäuft das Land! Zerstört
Im Keim die ungeborenen
Geschlechter!

Begrüßt Lear das Wüten der entfesselten Elemente als eine Erlösung von dem, was er durch den Undank seiner gegen ihn wütenden Töchter zu erleiden hat:

„Euch schelt ich grausam nicht, ihr Elemente,
Euch gab ich Krone nicht, nannt Euch nicht Kinder,
Euch bindet kein Gehorsam —

so kann er doch sich selbst ihnen als einem Gottesgericht, das über ihn hereinbricht, nicht entziehen:

Hier steh ich, euer Sklav,
Ein armer, schwacher und verstoßner Greis;
Und doch nenn ich euch knecht'sche Helfershelfer,
Die ihr im Bund mit zwei verruchten Töchtern
Des Himmels Schlachtreihn loslaßt auf ein Haupt
So alt und weiß, als dies.

Ähnlich erblickt bei Schiller der Fischer in dem Unwetter, das über Geßler, dem tyrannischen Macht-

haber, infolge seines Verfahrens gegen Tell hereingebrochen ist, eine Strafe des Himmels:

„Gerichte Gottes! Ja, er ist es selbst,
Der Landvogt, der da fährt — dort schifft er hin,
Und führt im Schiffe sein Verbrechen mit!
Schnell hat der Arm des Rächers ihn gefunden,
Jetzt kennt er über sich den stärkern Herrn,
Diese Wellen geben nicht (nichts?) auf seine Stimme.
Diese Felsen bücken ihre Häupter nicht
Vor seinem Hute —"

Diese Anlehnung und Nachbildung geht indes nicht, wie bei Schillers Jungfrau, in die Tiefe: Geßler hat mit Lear nichts gemein als die Machtstellung, der sich Lear überdies begeben hat; das furchtbare Unwetter, das über ihn und sein Schiff hereingebrochen ist, dient nur dazu, Tell entkommen zu lassen; der steinharten Brust des Landvogts vermag es so wenig anzutun, wie den Felsenufern des aufgepeitschten Sees. Immerhin ist dies ein Beleg mehr dafür, wie unmittelbar der große Brite Schillern bei der Ausgestaltung seines Tell vorgeschwebt hat.

Nicht wenig beachtenswert ist übrigens, wie der Amerikaner Motley, da er am Vierwaldstätter See den Spuren der Tellsage nachging, diesen mit seinen tief herabhängenden, auf- und niederwogenden Wolkenzügen seinem Freunde Otto v. Bismarck*) nicht besser vor die Seele zu zaubern gewußt hat, als indem er ihn an die Sturmnacht in Shakespeares Julius Caesar erinnerte:

---

*) S. meine Studie: „Bismarck u. Shakespeare". Bei Cotta 1908.

„Tusch und Trompeten! Nichts als Donner und Blitz.
Casca tritt auf mit gezogenem Schwert."

So im Innersten wahlverwandt erscheint Shakespeares Julius Caesar dem Schillerschen Tell. Man versteht, wie er, nach Schillers eignem Bekenntnisse, dessen Schiff, da er an seinen Tell ging, so hat flott machen helfen. Die Analogie des Gegenstandes ist nicht nur dadurch gegeben, daß es sich in beiden Stücken um Empörung gegen eine Gewaltherrschaft und um Erkämpfung althergebrachter Freiheit handelt, um nächtliche Verschwörung gegen den Gewalthaber; die Römer, wie sie Shakespeare vorführt, sind, wenigstens wie sie Brutus einschätzt, kaum weniger tugendhaft und bieder als die schweizer Verschwornen auf dem Rütli bei Schiller. Will Brutus doch nicht einmal einen feierlichen Eid!

„Nein, keinen Eid! Wenn nicht der Menschen Antlitz,
Das inn're Seelenleid, der Zeit Verfall —
Sind diese Gründe schwach, so brecht nur auf,
Und jeder fort zu seinem trägen Bett!
Laßt frechgesinnte Tyrannei dann schalten,
Bis jeder nach dem Lose fällt. Doch tragen
Sie Feuer g'nug in sich, wie ich vertraue,
Um Feige zu entflammen, und mit Mut
Des Weibes schmelzendes Gemüt zu stählen —
O dann, Mitbürger! Welchen andern Sporn
Als unsre Sache braucht es, uns zu stacheln
Zur Gegenwehr? Was für Gewähr als diese:
Verschwiegene Römer, die das Wort gesprochen
Und nicht zurückziehn? Welchen andern Eid,
Als Redlichkeit mit Redlichkeit im Bund,
Daß dies geschehʼ, wo nicht, dafür zu sterben?"

Die Analogie von Situation und Gesinnung ist eine so weitgehende, daß Schiller bei seiner Aus-

gestaltung sich der greifbarsten Anklänge im einzelnen nicht erwehren konnte. So wollen Casca und Metellus den greisen Cicero unbedingt beigezogen wissen:

Metellus: Gewinnt ihn ja für uns. Sein Silberhaar
Wird eine gute Meinung uns erkaufen,
Und Stimmen werben, unser Werk zu preisen.
Sein Urteil habe unsre Hand gelenkt,
So wird es heißen; unsre Hastigkeit
Und Jugend wird im mind'sten nicht erscheinen,
Von seinem würd'gen Ansehn ganz bedeckt.

Cinna und Brutus raten indes entschieden ab. Und so bleibt Cicero mit seinem Silberhaar und seinem Ansehn abseits. Ähnlich wenn Walter Fürst dafür eintritt, daß der greise Attinghausen beigezogen werde: sein Name werde ihnen Freunde werben; Melchthal und Stauffacher hingegen abraten und Attinghausen in die Verschwörung nicht mit eingezogen wird.

Auch bei der Ausgestaltung der Szene zwischen Stauffacher und seiner Gertrud werden Schillern Brutus und seine Porzia unwillkürlich vorgeschwebt haben. Wird doch auch Gertruds, des Weibes „schmelzendes Gemüt", durch die Mannhaftigkeit ihres Eheherrn gestählt und zur Heldenhaftigkeit emporgehoben.

Allerdings obsiegt letzten Endes in Schillers Tell der Freistaat, während im Shakespeareschen Stücke der Geist Caesars und damit das Imperatorentum. Ob Schiller diesen Gegensatz in seiner ganzen Schärfe wahrgenommen hat? Es gibt bis auf den heutigen Tag nur zu Viele, die in ihrer Begeisterung für Brutus als Tugend- und Frei-

heitshelden Brutus zum eigentlichen Helden des Stückes machen möchten und derart auch Shakespeare dem Freistaat huldigen lassen.

---

c) Das Opernhafte und übertrieben Theatralische.

Nichts auffälliger, als die Art und Weise, wie Schiller bei seinem Tell, zur Erhöhung von dessen Bühnenwirksamkeit und Volkstümlichkeit, *Musik* und *Sang* zu Hilfe genommen hat. Noch ehe der Vorhang aufgeht, hört man den Kuhreihen und das harmonische Geläut der Herdenglocken, welches sich auch bei Eröffnung der Szene noch eine Zeitlang fortsetzt. Das Schauspiel setzt damit ein, daß ein Fischerknabe im Kahn ein Lied singt.

„Es lächelt der See, er ladet zum Bade,
Der Knabe schlief ein am grünen Gestade —"

Dies nach der Melodie des Kuhreihens. Auf den Sang des Fischerknaben im Kahn folgt (Variation des Kuhreihens) das Lied des Hirten auf dem Berge.

„Ihr Matten lebt wohl,
Ihr sonnigen Weiden!"

Als dritter Sänger erscheint auf der Höhe des Felsens der Alpenjäger:

„Es donnern die Höhen, es zittert der Steg,
Nicht grauet dem Schützen auf schwindlichtem Weg —"

Nach einer weiteren Variation des Kuhreihens.

Der dritte Aufzug setzt, indem er uns in den Hof vor Tells Hause versetzt, um eine entsprechend

idyllische Stimmung hervorzurufen, mit einem kindlichen Liede ein. Der kleine Walter singt:

„Mit dem Pfeil, dem Bogen
Durch Gebirg und Tal
Kommt der Schütz gezogen,
Früh am Morgenstrahl."

Im vierten Aufzuge, während Tell vor der hohlen Gasse auf der Lauer liegt, hört man, mitten in seinem Monologe, da er seinen Bogen zum „Morde" spannt, seinen Pfeil dem Tyrannen, seinem Todfeinde, ins Herz zu schnellen beschließt, von ferne eine heitre Musik, welche sich nähert. Bald darauf zieht, den Hohlweg hinauf, eine Hochzeit über die Szene. Da Tells Geschoß Geßler durchbohrt hat, dieser vom Pferd fällt und das Volk herbeistürzt, kommen die Vordersten von dem Brautzug wieder in Sicht und die Musik „geht fort". Zum Schluß des so opernhaften Aufzugs erscheinen die barmherzigen Brüder, die einen Halbkreis um den Toten bildend in „tiefem Ton" singen:

„Rasch tritt der Tod den Menschen an,
Es ist ihm keine Frist gegeben —"

indem sie den Refrain wiederholen:

„Bereitet oder nicht, zu gehen,
Er muß vor seinen Richter stehen."

Der fünfte Aufzug hebt an, indem — bei Tagesanbruch — Glocken aus verschiedenen Fernen ertönen. In der Schlußszene begleitet die stumme Szene, da sich alle um den Tell drängen und ihn umarmen, Rudenz und Berta erscheinen, jener die Landleute, diese die Hedwig umarmen, „die Musik vom Berge". Diese wird nur durch die wenigen

Worte von Rudenz und Berta unterbrochen, fällt zum Schluß rasch ein und der Vorhang geht nieder.

Ist es nicht, als befände man sich in der Oper? Dabei handelt es sich um eine ernsthafte, tragische „Historie" und nicht etwa um ein Märchenspiel, wie Shakespeares „Kaufmann von Venedig" oder eine reine Romanze, wie sein „Sturm". Die Inkongruität wirkt um so fataler, als Schillers eigne musikalische Anleitung nicht über den Kuhreihen und Variationen desselben hinaus gereicht hat. Durch diese Einflechtung von Gesang und Musikstücken ist das ohnehin so überwiegende epische Moment, auf Kosten des dramatischen, auf das bedenklichste gesteigert worden.

Diese Überleitung ins Opernhafte ist zudem eine nur zu handgreifliche Steigerung der rein theatralischen Effekte, die ohnehin geradezu ins Ungeheuerliche übertrieben erscheinen. Man denke nur an den Kulissenaufwand gleich im Eingang: der Gesang, der aufziehende Sturm, das von diesem bewegte Wasser, schließlich die Häscher zu Pferde, welche dazu kommen, da der Kahn mit Baumgarten und Tell bereits in der Ferne auf den wilden Wogen tanzt! An die Rütliszene, da die Verschwornen in finstrer Nacht, mit Windlichtern versehen, auf Leitern herabkommen, zugleich bekommen wir zu hören, daß es eine helle Mondnacht ist, in welcher sogar ein Mondregenbogen in die Erscheinung tritt, und dies noch doppelt! Um, was allerdings bei der Länge und Breite der Reden, in welchen die Geschichte der Schweizer aus ihren Uranfängen doziert wird, als wären die Verschworenen lauter Johannes Müller, nicht allzu verwunderlich sein dürfte, es tagen und die Sonne aufgehen zu sehen. Ein Aufwand von erträumter,

phänomenaler Naturherrlichkeit, wie sie ein Jean Paul, dessen Überreichtum Schiller selbst in den Xenien gebrandmarkt hat, nicht stärker häufen kann. Gar da es Tells mörderischen Schuß zu beschönigen und die hohle Gasse uns interessant zu machen gilt! Die heitre Musik im Gegensatz zu dem düstern Monologe, der Hochzeitszug, die Armgard mit ihren Kindern, der Bote, der das Nahen des Landvogts ankündigt und Tell ahnungslos mit in die Schar der fröhlich Genießenden locken möchte, Geßler und Rudolf Harras hoch zu Pferde, die verzweifelte Bittstellerin mit ihren Kindern am Boden vor den Hufen der Pferde, die in der hohlen Gasse ihnen gar nicht ausweichen können, der tötliche Schuß, das herbeistürzende Volk, der Hochzeitszug mit der Musik noch in Sicht und schließlich die barmherzigen Brüder mit ihrer Totenklage! Der erfindungsreichste Regisseur einer Jahrmarktsbude könnte so leicht keine weitere Sensation hinzufügen.

Endlich die Schlußszene, da, ähnlich wie in der „Jungfrau von Orleans", nach der Überredung Burgunds oder bei ihrem Hingang in der Verklärung auf dem Schlachtfelde, alles vor Rührung und Begeisterung — *verstummt* und der Dichter nur noch durch Bilderpracht in bengalischer Beleuchtung auf uns zu wirken sucht. Je sicherer die Wirkung auf die blöde Menge, desto mehr liegt dem wahren Dichter, welcher uns im Innersten bewältigen will und soll, ob, von solchen sinnbetörenden Mitteln abzusehn. Das hat keiner nachdrücklicher betont, als Schiller selbst. Daß er dem „Theatralischen" zu weitgehende Konzessionen gemacht habe, war, wie wir wissen, seine eigenste Besorgnis.

d) Tribut an die Romantik.

Der ganze Tell könnte, ähnlich wie die „Jungfrau von Orleans", ein „romantisches" Drama überschrieben werden. Das Durcheinander von Lyrik, Epik und Dramatik, das Opernhafte und übertriebene Theatralische stempeln es wahrlich genugsam als solches. Dem entspricht abermals die Einflechtung von Liedern und die „gehobene" „poetische" Sprache, die durch das Unterlaufen einzelner spezifisch schweizerischer, mundartlicher Worte und Wendungen, im Munde der Hirten und Waidmänner, nur um so draftischer wirkt. Es fehlte nur noch, daß Tell in seinem Monolog: „Durch diese hohle Gasse muß er kommen", der wiederholt rhythmisch frisch ab- und einsetzt, in Reimen oder gar wie Maria oder Johanna in Stanzen spräche und seine Worte zur Musik stimmten, welche den Hochzeitszug begleitet. Der vierte Aufzug schließt mit dem Gesang der barmherzigen Brüder, der fünfte mit Reimworten von Berta und Rudenz.

Echt „romantisch" ist auch die Häufung wunderbarer Naturereignisse: der wiederholte Sturm mit Donner und Blitz, die Mondnacht mit dem doppelten Regenbogen, der Sonnenaufgang in den Hochalpen, die zugleich idyllische und erhabene, romantische Szenerie durchweg, im Eingang, in der Mitte, am Schluß. „Romantisch" die gesuchte, gewollte Naivetät, die so hervorgehobene Klugheit der Tiere, das Hineinspielen der Kinder, die wiederholt zu Hauptpersonen werden.

Schiller hat denn auch mit keinem seiner Dichterwerke bei den Romantikern mehr Gnade und Beifall gefunden, als mit seinem Tell.

---

e) Endergebnis.

Daß Schillers Tell trotz all der zutage liegenden Unzuträglichkeiten und Mängel eine solche zündende Lebenskraft in sich trägt, wie sich diese bis auf den heutigen Tag bewährt hat, ist sehr wohl begreiflich.

Schon die Tellsage an sich ist unverwüstlich, von einzigartiger Anziehungskraft. Mag die Geschichtsforschung noch so oft und überzeugend nachweisen, daß es weder einen Wilhelm Tell noch einen Geßler gegeben hat, die Wallfahrten nach dem Geburtshaus in Bürglen, nach der Tellplatte, nach der hohlen Gasse und dem Rütli, der auch nur eine Versinnbildlichung des Freiheitskampfes ist, werden deswegen nicht aufhören, der Hut, an welchen sich die Tellhandlung knüpft, wird das Wahrzeichen der eidgenössischen Freiheit bleiben. Die Aufdeckung des wirklich Geschehenen, des historisch Gegebenen, der „Wahrheit", wird die Dichtung, welche diese wiederspiegelt, schwerlich jemals zerstören. Solange es Schweizer Eidgenossen gibt, werden sie von ihrem Tell nicht lassen. Ist er doch nur das, was ein jeder von ihnen sein möchte, die Verkörperung ihres Ideals. Man kann einem vollbärtigen Sennerhirten oder Waidmann von wuchtiger Gestalt in den Bergen der Urkantone nicht begegnen, ohne — Tell

vor sich zu haben; er braucht nur eine Armbrust auf die Schulter zu nehmen und einen helläugigen Knaben an der Hand zu führen, so ist er es leibhaftig. In der Tellsage ist die Versinnbildlichung eines ganzen Volkstums gegeben, wie sie kein Dichter glücklicher gestalten könnte. Eben das war es, was Schillern so unwiderstehlich anzog. Sein Schauspiel wird von dieser urwüchsigen Volksdichtung um so nachhaltiger getragen, als sie durch seinen dichterischen Genius sanktioniert und gekrönt worden ist.

Die schweizerische Tellsage aber hat europäische Tragweite. Ist doch das Alpenland, mit seinem Zentrum in den Urkantonen der zentrale Gebirgsstock des europäischen Festlandes. Seine Gletscher nähren die Wasser, die zum Donau-, Rhein-, Rhone- und Postrom zusammenströmen. An diesen Wasserströmen entlang, hinauf und hinunter, haben sich, seit undenklicher Zeit, die Völker, die von dem mittleren Europa Besitz genommen haben, auf ihren Wanderungen fortbewegt. Wie für die nach Norden und Süden ziehenden Vögel, ist derart auch für die Menschen die Schweiz der große Kreuzungspunkt. Die Gestalt des „Tell" scheint altnordischen Ursprungs, der Apfelschuß, den ihm der „Tyrann" auferlegt, hat Heimatsrecht sogar im fernen Persien, ist wohl in irgend einer ähnlichen Form heimisch gewesen, wo immer der Bogenschütze die sicherste Wehr abgab. Die Schweizer, gar am Fuße des Gotthard, an der Gotthardstraße, gehören zweifellos zu den gemischtesten volklichen Gebilden. Wenn Schiller den Schauplatz seines Tell die letzte „Burg der Freiheit" heißt, so ist diese Vorstellung dadurch

bedingt, daß in der Tat das schweizerische Alpenland und insbesondere das Hochgebirge, in welchem die Urkantone nisten, seiner geographischen Beschaffenheit und Lage nach als die unzugänglichste Zufluchtstätte erscheint, auch wenn sie sich keineswegs für die „Freiheit" immer als solche bewährt hat.

Wenn, vordem Schiller selbst irgend an die Dramatisierung der Tellsage dachte, das Gerücht sich verbreitete, daß der Dichter der „Jungfrau von Orleans" sich mit einem Telldrama trage, so erklärt sich dies aus der Zeitgeschichte heraus. War doch die Schweizer Eidgenossenschaft am Ausgange des 18. Jahrhunderts der Übermacht der französischen Heere, wie sie Bonaparte führte, erlegen. Auch der hartnäckigste Widerstand der Urkantone hatte nur ein erbarmungsloses Blutbad zur Folge gehabt. Wenn nicht abermals ein „Tell" erstand, schien es nicht nur mit der schweizerischen Freiheit, sondern mit der europäischen vorbei. So ist Schillers Tell, ähnlich wie die „Räuber", „Kabale und Liebe", sein „Don Carlos" und im gewissen Sinne auch sein so „historischer" „Wallenstein" unmittelbar aus der Zeitgeschichte heraus geboren, mit dieser aufs Innigste verwachsen. Sein Tell war, soweit die germanische Welt reichte, als Kriegsruf für die Freiheit, noch weit wirksamer, als seine Lothringsche Jungfrau mit ihrer religiösen Extase. Napoleon hat dies so unmittelbar zu spüren bekommen, daß er die Losung ausgab: die Deutschen bezeugten durch ihre Begeisterung für Tell und den Unabhängigkeitskampf der Schweizer Eidgenossen nur ihre politische Unreife und Borniertheit, indem doch die Losreißung der Eidgenossenschaft von Österreich die Losreißung

der Schweiz vom Deutschen Reiche zur Folge gehabt habe!

Nicht nur der Stoff, auch die dramatische Form, in die ihn Schiller gebracht hatte, war in hohem Maße dazu angetan, eine — Massenwirkung hervorzurufen, die Menge zu zwingen und mit fort zu reißen. Hatte Schiller doch es auf ein „Volksstück" im wahrsten Sinne des Wortes angelegt, in welchem das Volk als solches den Gegenstand abgab und als Träger der Handlung unmittelbar auf die Bühne kam. Er verfuhr dabei mit noch nicht dagewesener Kühnheit, mit Hintansetzung aller bühnentechnischen Bedenken. Obgleich die bestehende Bühne ihm schon bei der Aufführung von Shakespeares „Julius Caesar" zu eng erschienen war (siehe den bezüglichen Brief an Iffland), zog er den Rahmen jetzt noch viel weiter. Die Bühnenschranken sollten so gut wie wegfallen. Sogar Pferde auf die Bretter kommen! Das Theater sollte offenbar, wie er dies im Vorwort zur „Braut von Messina" verlangt hatte, auch dadurch zur Natur zurückkehren und führen, daß sich das Leben, statt hinter Mauern, im Freien abspielte. Die Abhaltung eines Gerichts auf offnem Felde unter freiem Himmel, eine „Landsgemeine" gar, wie er sie in der Rütliszene improvisiert, war geradezu das gleicherweise ethische und ästhetische Ideal, dem er nachstrebte. Das Wort Rösselmanns: „Gott ist überall, wo man das Recht verwaltet und unter seinem Himmel stehen wir —" war ihm auch als Dramatiker aus der Seele gesprochen. Eine gewaltigere, wirksamere Staffage, als die des Vierwaldstätter Sees inmitten der Alpenriesen mit ihren Schneehäuptern konnte er sich gar

nicht erträumen. Dem sollten auch die Menschen entsprechen, an Urwüchsigkeit und Schlichtheit, an Reinheit und Erhabenheit der Gesinnung.

Er war zwar, wie dereinst, da er an seinen Wallenstein ging, darauf bedacht, weitgehendste Objektivität zu üben und sich nicht persönlich mit einer seiner Gestalten zu sehr zu identifizieren. Seine Sympathie ist im Tell auf viele verteilt. Tell selbst fast so wenig sein Selbst, wie Wallenstein, er macht ihn auch nicht, wie die „Jungfrau von Orleans", zum Träger seiner eigenen Geistesart. Meinte er, solcherweise der Klippe entgangen zu sein, an der er, als Dramatiker, immer wieder gescheitert war, so tat er seinem „Idealismus" andrerseits nur um so mehr Genüge, indem er diesen zum Träger des ganzen Bühnenwerks machte. Seine Schwärmerei für das Gute und Rechte, für die Natur und das Göttliche, seine Begeisterung für Wahrheit, Freiheit und Recht hat nie unmittelbareren, zündenderen Ausdruck gefunden. Haben darob seine schlichten Volksleute einen so idealen Anstrich erhalten, daß die psychologische Wahrheit und Folgerechtigkeit, die Realität nur zu sichtlich Schiffbruch gelitten haben, so hebt der unwiderstehliche dämonische Zauber seiner großen, menschlichen und dichterischen Persönlichkeit, die er so voll einsetzt, darüber hinweg; dies weit leichter und sicherer, als etwa bei der so inkongruenten Wesenart seiner Johanna, der zur Heiligen gewordenen Hirtin. Die schlichten, urwüchsigen Hirten und Waidmänner, wie er sie in seinem Tell vorführt, sind in der Tat der Begeisterung für Heimat und Freiheit, sowie entsprechender religiöser und ethischer Auffassung und Gesinnung zugänglicher, als städtische

Kulturmenschen aller Art. Gewiß bilden biedere Schweizer, bei dilettantischen Aufführungen des Schillerschen Schauspiels das wirksamste Korrektiv seines deplazierten Idealismus. Nichts unerträglicher für einen Vollblutschweizer, als eine „fachmännische" Aufführung des Schillerschen Tell von Schauspielern hochdeutscher Zunge und auch noch theatralischer Redeweise.

Nie ist ein Volkstum mehr idealisiert und verherrlicht worden, als die Schweizer in Schillers Tell. Dies obendrein von einem Außenstehenden. Und wenn es nur die Worte von Berta an Rudenz wären (III, 2):

„— Die Seele blutet mir um Euer Volk,
Ich leide mit ihm, denn ich muß es lieben,
Das so bescheiden ist und doch voll Kraft,
Es zieht mein ganzes Herz mich zu ihm hin,
Mit jedem Tage lern ich's mehr verehren."

Nie ist denn auch einem Dichter mit besserem Anrechte ein Denkstein gewidmet worden, nie an einem geeigneteren Ort als Schillern der aus den Fluten des Vierwaldstätter Sees aufragende Fels, mit seinem weithin leuchtenden Namen in goldenen Lettern! Zugleich eine einzigartige Huldigung und eine unbewußte Versinnbildlichung des auf sich allein gestellten, himmelanstürmenden Idealisten, der in dem schlichten Hirtenvolke dieser großartigen Natureinsamkeit seinen Traum von Freiheit und Glückseligkeit verwirklichen zu können wähnte.

Weit davon entfernt, wie so oft verkündet worden, sein reifstes und vollendetstes Bühnenwerk zu sein, ist Schillers „Tell" indeß von seinen Dramen nach Grundriß, Aufbau, Zusammenspiel, weitaus

das schwächste, flüchtigste, unhaltbarste. Indem es größte Schlichtheit, urwüchsige, elementare Natürlichkeit atmen soll, weist es den übertriebensten theatralischen Aufwand und damit nur zu viel Unnatur auf. Es ist seiner Handlung nach unlogisch, in Charakteristik und Psychologie oberflächlich und widerspruchsvoll, ohne zureichende Tiefe und Wahrheit. Trotz alledem ist es sein volkstümlichstes geworden, nicht nur weil es am gemeinverständlichsten ist, — auch weil es seine reine, große Seele, sein Ideal von Natur und Menschtum am greifbarsten wiederspiegelt. Es packt den Naturwüchsigen, weil es ihn zu seinem Ideal macht und bewältigt den Hyperkultivierten durch die darin mächtig zum Ausdruck kommende Sehnsucht nach der Natur zurück. Als „Volksstück" großen Stils hat es bahnbrechend gewirkt, sucht es heute noch seinesgleichen.

19. „Demetrius“ und der zweite Teil der „Räuber“. (Nachlaß)

Trotz des Opernhaften und „romantischen“ Ausschmucks, der Inkongruenz, wie sie die Verquickung von Sage und Geschichte, Märchen und Wirklichkeit bedingt hat, bedeutete Schillers Tell, der auf die „Braut von Messina“ gefolgt war, entschieden eine Rückkehr zum großen Briten, dessen Julius Caesar für das Verschwörungsstück auf breiter Volksgrundlage in so greifbarer Weise vorbildlich geworden war. Seinem Inhalte nach war der Tell eine „Historie“, ähnlich wie die Shakespeareschen Historien. Dazu angetan, die Vaterlandsliebe zu verherrlichen. Auch das Volksmäßige war entschieden Shakespearisch. Der alte Fritz hätte über das Drama schwerlich viel anders geurteilt, als über Goethes Götz und dafür gehalten, daß Schiller durch Shakespeare, den trunknen „Wilden“ Voltaires, verdorben worden sei. So wenig hat der Tell, trotz seiner an die französischen Klassiker erinnernden Rhetorik, von der Regelmäßigkeit und Simplizität, wie sie Schiller, nach griechisch-französischem Muster, in seiner „Braut von Messina“ so strenge eingehalten hatte.

Hätte Schiller seinen „Warbeck“ wieder aufgegriffen, wäre er, wie gesagt, unmittelbarer als je,

in die Fußtapfen Shakespeares getreten. Es dürfte ihn Dieses bewußt und unbewußt beeinträchtigt und von seinem „Warbeck" abgebracht haben. Statt dessen machte er sich an den „Demetrius", der wie „Warbeck", ein falscher Kronprätendent, den Vorzug hatte, daß er im slavischen Osten, in Polen und Rußland, spielte. Das brachte eine Schillern selbst willkommene Abwechslung und war zugleich eine Huldigung, die er der jungen russischen Großfürstin darbrachte, die als Weimarische Erbprinzessin seine Landesherrin geworden war. Interessant ist, wie diese Stoffwahl Schillern einen, dem politischen Programm im Tell diametral entgegengesetzten Standpunkt auferlegte. Er wird zwar ähnlich wie im Tell das Schweizer Volk, das polnische und russische Volk als solches verherrlichen, indes gilt nicht mehr die — Mehrheit. Der polnische Reichstag wird durch das Veto eines einzelnen gesprengt, was Sapieha, der betreffende Edelmann, mit den Worten rechtfertigt:

> „Die Mehrheit? Was ist die Mehrheit? Mehrheit ist Unsinn, Verstand ist stets bei wenigen nur gewesen. Bekümmert sich um's Ganze, wer nichts hat? Hat der Bettler eine Freiheit, eine Wahl? Er muß dem Mächtigen, der ihn bezahlt, um Brot und Stiefel seine Stimm' verkaufen. Man soll die Stimmen wägen und nicht zählen, der Staat muß untergehn, früh oder spät, wo Mehrheit siegt und Unverstand entscheidet."

War dies nicht ebenso sicher Schillers eigenste Meinung, wie wenn sein Stauffacher ausruft:

> „Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht" — usw.

Auch ein patriarchalisches, unbeschränktes Königtum, wenn dieses nur das Wohl der Beherrschten im Auge behielt und nicht gegen das Naturrecht verstieß, mochte Schillern als Staatsform durchaus annehmbar erscheinen. Wie wollte er sich sonst mit dem Zarentum im Russenreiche ohne Anstoß abfinden? So ruft der König von Polen dem russischen Kronprätendenten erläuternd und begütigend zu:

„Frei ist die Zargewalt von menschlichen Gesetzen,
Den Herrscher (dort) beschränkt kein Reichsvertrag,
Dort ist nichts furchtbares als die Natur,
Kein bessres Pfand für Eure Menschlichkeit
Hat Euer Volk, als Eure Kindesliebe."

Ein Zustand und Standpunkt ähnlich dem, wie ihn Shakespeare in bezug auf das Königtum in seinen Historien darbietet, da er für England keine andere Staatsform kennt, als das angestammte Königtum von Gottes Gnaden und für die Wertung des Trägers der Krone den Maßstab reinen Menschtums als höchsten ansetzt.

Wie jedesmal, wenn es ein „historisches" Drama zu gestalten galt, wird Schiller auch gelegentlich seines Demetrius nicht müde werden, das historisch Gegebene, Volksart und Sitte anzumerken, darauf bedacht sein: durch Treue und Genauigkeit Lebenswahrheit zu erzielen, die Illusion möglichst vollkommen zu machen. Auch hiefür war ihm jener Shakespeare, dessen Bühnenwerke, mit Herder zu reden, so mit der „Schlaube" verwachsen sind, wie die Hülsenfrucht in ihrer Umhüllung, vorbildlich. Der Stoff war indes diesmal ein für ihn zu abseits liegender, fremdartiger, als daß ihm dieses,

wie im Wallenstein oder nur im Tell, hätte glücken können. Allein schon die polnischen und russischen Einrichtungen und Bezeichnungen, die er ihrem Wortlaut nach meinte einweben zu müssen, sind so viele Klippen geworden — für den Schauspieler, das deutsche Publikum, ihn selbst. Man kann die langen, schwungvollen Reden mit den polnischen und russischen Worten nicht lesen, ohne darob zu stolpern und zu lächeln. Wie wollte der Deutsche, der Schwabe, zureichend Interesse und Verständnis wecken für eine Volksart, in die er sich selbst unmöglich hineinfinden konnte? Gar bei einem Publikum, dem die vorgeführten historischen Ereignisse völlig fremd und gleichgültig sein mußten! Die Anknüpfung an das historisch Gegebene ist derart mehr Last als Hebel geworden. Wieviel freier hätte sich in solchem Falle ein Shakespeare, wenn er einen solchen entlegenen Stoff überhaupt wählte, von derartigem Ballast gehalten! Schillern hängt der Geschichtsprofessor noch zu sichtlich an. Er setzt auch bei seinem Publikum zu viel akademisches Wissen voraus.

Im übrigen ist sein Demetrius als effektvolles Bühnenstück groß und sicher angelegt, wie kaum ein anderes. Doch wäre es mit seiner überreichen Handlung mit all ihren jähen Wandlungen höchst wahrscheinlich wieder, wie „Don Carlos" und „Wallenstein", weit über den Rahmen eines Theaterabends hinausgewachsen. Wie sehr dabei die Kopfarbeit überwog, wie wenig das Dichterwerk, welches eine souveräne Beherrschung der Bühnenwirkung bekundet, organisch gewachsen ist, verrät das Fragment nur zu deutlich. Es werden nicht nur einzelne Stellen und

Szenen vorweg genommen, oft weisen die Reden, selbst des fast fertiggestellten ersten Aufzugs, Ansätze und Lücken auf, einzelne Worte und ganze Sätze, die nachträglich eingefügt werden sollten. Man merkt nur zu sehr, wie Schiller, mit Aufbietung seiner letzten Kraft, die Poesie „kommandieren" zu können vermeinte. Seine berauschenden Bühnenerfolge haben ihn nur zu sehr zum Theaterdichter gemacht.

Auch der Demetrius läßt noch das blindwaltende, menschenerdrückende Schicksal, die Schicksalsidee, wie sie Schillern in Anlehnung an die altgriechische Tragödie immer wieder als vorbildlich vorschwebte, nur zu deutlich durchblicken. Wird doch der „Falsche", der sich ein Zarensprößling dünkt und sich als solcher zur Geltung bringt, selbst betört durch das Kleinod, das ihm als kleinem Kinde umgehängt worden ist, sowie durch den Zufall, daß auch er einen verkürzten Arm hat. Um, als er den Irrtum erkennt, ähnlich wie Ödipus, tragisch zugrunde zu gehen! Ist dies doch der Grund- und Eckstein, auf den das ganze Drama gestellt ist! Die Art und Weise, wie Schiller dabei all die Wunderlichkeiten und Überraschungen aufeinander häuft, versetzt uns nicht sowohl, wie er es wollte, in die Atmosphäre des Sophokleischen Ödipus, als in die der Voltaireschen „Semiramis". So sehr ist Schiller abermals mit seinem „Demetrius", obgleich er eine „Historie" nach Shakespeareschem Zuschnitt war, aus den Bahnen des großen Briten abgewichen, ohne es selbst zu merken.

Daß Schiller unter bewandten Umständen das Projekt zu einem zweiten Teil der „Räuber", mit dem er sich volle zwanzig Jahre lang getragen hat, nicht verwirklicht hat, ist schwerlich als ein Verlust

anzusehen. Es wäre, wie es sich zuletzt in ihm spiegelte, eine rechte „Schicksalstragödie", ein wahres Schauerstück geworden, das noch weit unmittelbarer als die „Braut von Messina", in welcher die „Braut in Trauer", wie der zweite Teil der „Räuber" heißen sollte, aufgegangen ist, die Schauerstücke der Zacharias Werner und Nachfolger angeregt hätte. Im Drama sollte nicht nur ein Gespenst auftreten, sondern gleich zwei Gespenster auf einmal: der „Geist" des alten Moor und der „Geist" der Amalia, letzterer als Nonne! Schiller zerbrach sich nur den Kopf darüber, ob beide zugleich erscheinen dürften, ohne sich gegenseitig zu behindern. Ich meine, wir hätten an seinem „schwarzen Ritter" in der Jungfrau an Spukgestalten, wie er sie inszenieren zu können meinte, mehr als genug. Er hätte damit nur noch einmal bekundet, wie wenig es ihm anstand, nach dieser Richtung hin in die Fußtapfen des Dichters des Hamlet und des Macbeth zu treten.

Schlußbetrachtung.

Wie Schiller, durch den großen Briten zum Dramatiker erweckt, ihm unabläſſig, von den „Räubern" an bis zum „Tell", als ſeinem Vorbilde nacheiferte, ohne ihn erreichen zu können, iſt tief tragiſch. So hat es Schiller ſelbſt lebhaft empfunden und deutlich genug erkannt. Iſt er doch nicht müde geworden, immer wieder auf den Grundunterſchied und Abſtand zwiſchen dem naiven und dem ſentimentaliſchen Dichter hinzuweiſen! Dieſer Gegenſatz war ſchon durch das Verhältnis zur Natur gegeben. Der Idealiſt Schiller war von früh auf — Metaphyſiker. Als ſolcher verlor er ſich nur zu leicht im Abſtrakten. Wie das unmittelbare Verhältnis zur Natur, in der Fülle ihrer Erſcheinungen, ſo fehlte ihm dieſes auch den Menſchen gegenüber. Nichts bezeichnender für ihn, als die Art und Weiſe, wie ſein Freundſchaftsverhältnis zu Scharffenſtein in die Brüche ging.

> „Wahr iſt's, ich pries dich in meinen Gedichten zu ſehr. Wahr! Sehr wahr! Der Sangir, den ich ſo liebe, war nur in meinem Herzen, Gott im Himmel weiß es, wie er darin geboren wurde, er war nur in meinem Herzen und ich betete ihn an in dir, ſeinem ungleichen Abbilde."

Nicht anders hat er es auch mit ſeinen dichteriſchen Geſtalten gehalten. Sein Reich war nicht von dieſer Welt. Er lebte der Idee. Um die Welt, das Leben ſelbſt in ihrer Mannigfaltigkeit und

Wirklichkeit zu packen, sich mit den einzelnen Menschen zu identifizieren, mußte er sich Gewalt antun, erst wieder aus seinem Himmel zur Erde niedersteigen. Dabei war er mehr Denker als Träumer. Was Wunder, wenn sich Idee und Wirklichkeit nicht decken wollten? Bevor er sich dessen versah, schwebte er wieder in den Wolken, hatte er sich an seinem eigenen Innersten so begeistert, daß ihm die Außenwelt eben nur Außenwelt war.

„Ach, der Himmel über mir
Will die Erde nie berühren,
Und das Dort ist niemals hier!"
(Der Pilgrim. 1803.)

Dieser Stoßseufzer entrang sich nicht nur dem ringenden Kämpen im Lebensstrom, sondern auch dem gestaltenden Dichter. Wie hat er sich doch, im Bewußtsein dieser Disparität, bemüht, in seinen Dramen die Welt und die Menschen in ihrer Realität zu nehmen und zu geben, ohne sich in seinem Himmel zu verlieren. Sein Wallenstein, den er als Historiker so klar und scharf in seiner Eigenart erkannt hatte, wurde, um ihm in seiner Dichtung einigermaßen sympathisch zu werden, mit Herzenszügen und idealistischen Regungen, Lichtpunkten bedacht, welche dessen finsterer, selbstsüchtiger Wesenart nur zu greifbar widersprachen; damit Schiller seinen eigenen Herzensdrange und Idealismus Genüge täte, mußten überdies Max und Thekla Wallenstein und sein Kriegslager in Schatten stellen. Wie viel er sich auch darauf zu gute tat, daß seine „Maria Stuart" keine einzige Gestalt enthalte, die ihm nach dem Herzen gewesen wäre, wie sehr er darauf bedacht war, die Heldin selbst in ihren Schwächen, als

sinnliche Natur, festzulegen, hat er sie doch zu einer Schwärmerin gemacht, durch Vorkehrung des religiösen Momentes, auch in einer ihm so widerstrebenden Form, wie die der römischen Papstkirche, seinem Idealismus die Zügel schießen lassen. Die „Jungfrau von Orleans" vollends wurde geradwegs zur Trägerin und Verkünderin dieses seines Idealismus. In der Braut von Messina gewährte ihm der Chor die Möglichkeit, sich in diesem frei zu ergehen. Was war endlich sein „Tell" letzten Endes anderes, als ein Hochgesang auf die Freiheit?

Dieser unentwegte Idealismus, der den Geistesheros Schiller so kennzeichnet, ihm seine einzigartige Bedeutung gegeben hat, war zugleich die Schwungkraft, die ihm seinen Dichterhimmel erschloß, allein, wie er selbst so klar erkannte, dem Dramatiker verhängnisvoll. Dies trat um so greifbarer in die Erscheinung, kam ihm selbst um so klarer zum Bewußtsein, als ihm der große Brite vorbildlich war.

Wie schon Goethen, so war auch Schillern an Shakespeare nichts so bewundernswert, wie das Zusammenfallen von Naturnotwendigkeit und menschlicher Freiheit in einem Punkte. Auch ein Friedrich Schiller vermochte in Bezug auf geistige und sittliche Weltanschauung keinen höheren Standpunkt zu gewinnen, als den in Shakespeares Dramen gegebenen. Und doch — wie realistisch spiegelten sich Welt und Menschen in diesen wieder! Wenn irgendwo, so offenbarte sich in ihnen Gott-Natur, wie es Schiller selbst ersehnte und zur Darstellung zu bringen strebte. Auch ihm war das Drama — Gottesgericht. Eben hierin begegnete er sich im tiefsten Grunde und im höchsten Ziele mit dem Will of all Wills. Den

Dramatiker macht letzten Endes nicht sowohl das poetische Talent, die ästhetische Veranlagung, als die religiös-ethische Weltanschauung und der entsprechende Charakter. So wußte auch Goethe an Shakespeare nichts so sehr zu rühmen, wie die „Wahrheit und Tüchtigkeit seines Lebens". Die „eigentliche poetische Kraft" fand er bei einem Byron nicht weniger entwickelt, allein als „reines Individuum" sei ihm Shakespeare in dem Maße überlegen gewesen, daß er wohlweislich ihm sorgfältigst aus dem Wege gegangen sei. Und so hat denn auch Byron als Dramatiker — versagt. Hat sich Schiller als poetisches Talent schon mit Goethe und vollends mit Shakespeare nicht zu messen vermocht, so ist er durch die einzige Größe und Reinheit seiner Individualität, den tragischen Ernst seiner Wesenart, seine Weltanschauung dem großen Briten so nahe gekommen, wie kein Zweiter. Trotz all des Unzureichenden in seinen Dramen — mit dem Maßstabe des großen Briten gemessen — hat er uns dem Dramatiker Shakespeare doch näher gebracht, als bis auf unsere Tage irgend ein Anderer.

Verlag der
J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachf.
Stuttgart und Berlin.

Bismarck
und
Shakespeare

Eine Studie

von

Arthur Böhtlingk

Preis geheftet M. 3.—
in Leinenband M. 4.—

Werke der klassischen deutschen Philosophie in Neuausgaben.

J. G. Fichtes Werke.

Auswahl in 6 Bänden. ca. 4500 Seiten. 8°. Subskriptionspreis komplett broschiert M. 36.—, Halbfranz gebunden M. 45.—. (Erschienen sind Band II und IV.)

G. W. F. Hegel's Werke.

Kritische Gesamtausgabe der Werke Hegels in zwölf Bänden. Herausgegeben und eingeleitet von Otto Weiß. Bd. II. Phänomenologie des Geistes. Brosch. M. 5.—, in Ganzleinen gebunden M. 6.50, und in Halbfranz gebunden M. 7.—.

F. W. J. v. Schellings Werke.

Auswahl in 3 Bänden. CLXII und 2433 Seiten. 8°. Broschiert M. 25.—, Halbfranz gebunden M. 30.—. Ganzleder gebunden M. 40.—.

Einzeln erschienen bis jetzt außerdem:

J. G. Fichte, Naturrecht. Broschiert M. 4.—, in Ganzleinen gebunden M. 5.—.

J. G. Fichte, Sittenlehre von 1798. Broschiert M. 3.50, in Ganzleinen gebunden M. 4.50.

J. G. Fichte, Wissenschaftslehre von 1801 und 1804. Broschiert M. 4.—, in Ganzleinen gebunden M. 5.—.

J. G. Fichte, Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters. Broschiert M. 3.—, in Ganzleinen gebunden M. 4.—.

Fritz Eckardt Verlag, Leipzig.

Carl Bonhoff, Der Tod und die Tödin. Roman. Brosch. M. 3.—, geb. M. 4.—.

Ludwig Busse, Immanuel Kant. Brosch. M. 0.50.

P. Dietering, Die Herbartsche Pädagogik vom Standpunkt moderner Erziehungsbestrebungen gewürdigt. Broschiert M. 6.—, gebunden M. 7.—.

K. Jungmann, René Descartes. Eine Einführung in seine Werke. Broschiert M. 6.50.

Walter Kinkel, Der Humanitätsgedanke. Betrachtungen zur Beförderung der Humanität. Kart. M. 2.50.

Walter Kinkel, Lebensgaben. Lyrische und dramatische Skizzen. Kartoniert M. 2.80.

Adolph Kohut: Ludwig Feuerbach, Sein Leben und seine Werke. Brosch. M. 6.—, gebunden M. 7.50.

Richard Kuhlmann, Die Erkenntnislehre Friedrich Heinrich Jakobis, eine Zweiwahrheitentheorie. Brosch. M. 2.20.

Georg Mehlis, Die Geschichtsphilosophie Aug. Comtes kritisch dargestellt. Brosch. M. 3.—.

A. Meinong (Professor an der Universität Graz), **Über die Stellung der Gegenstandstheorie im Systeme der Wissenschaften.** Brosch. M. 4.80.

H. G. Opitz, Die Moderne auf dem Kriegspfade gegen Gott. Ein Beitrag zur Lehre von den Ich-Vorstellungen. Brosch. M. 1.50.

Gedenkblatt über die Hundertjahrfeier für Julius Rupp, vom 13.—15. August 1909. Herausgegeben von der Freien Evangelischen Gemeinde zu Königsberg. Brosch. M. —.60.

Julius Rupp, Gesammelte Werke. Zirka 10 Bände. (In Vorbereitung.) Band III erscheint im Juni.

Johannes Schlaf, Psychomonismus, Polarität und Individualität. Ein offener Brief an Hern Professor Max Verworn. Brosch. M. —.70.

Johannes Schlaf, Unser westeuropäisches Schisma. Ein Wort zu der modernistischen Bewegung. Brosch. M. —.60.

Fritz Eckardt Verlag, Leipzig.

Druck von Edmund Stein in Potsdam.

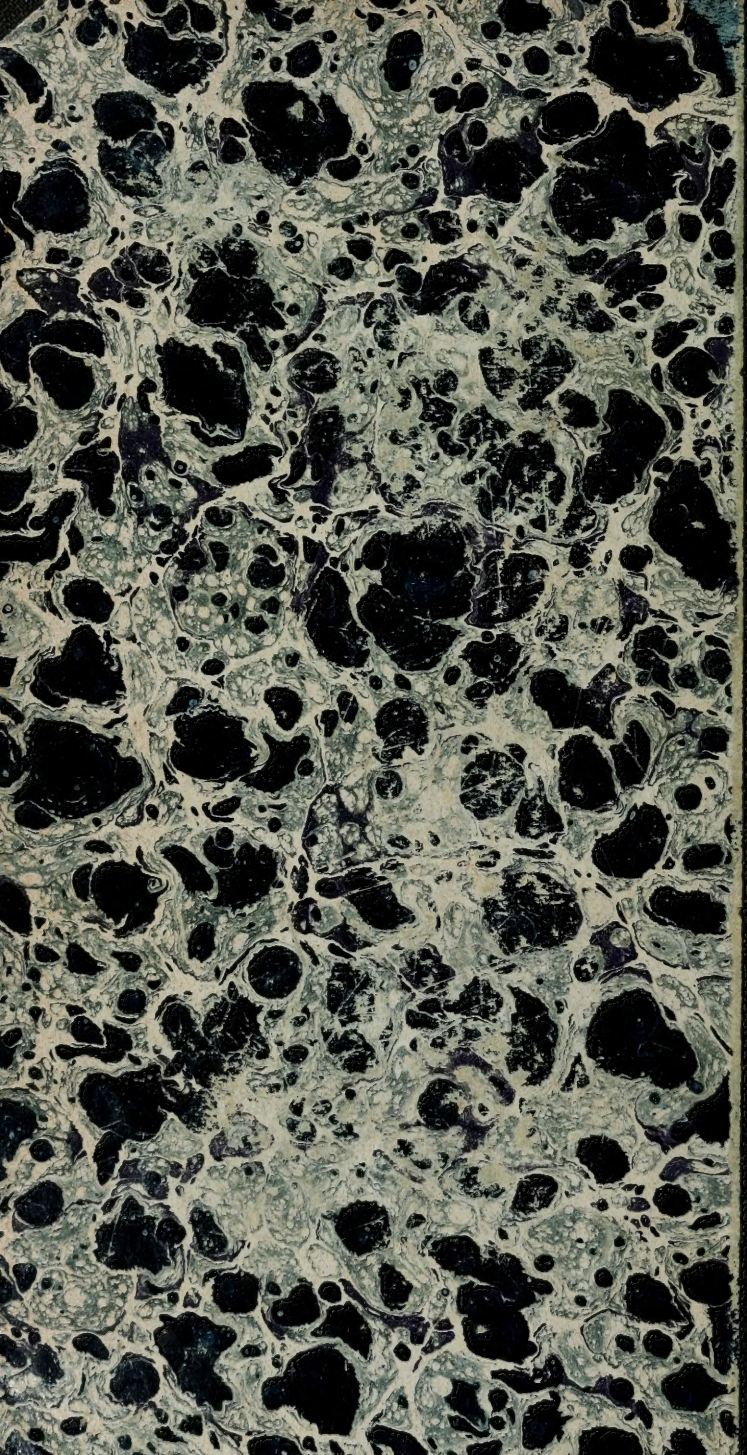
188772

LG.H.
B671s

Author Böhtlingk, Arthur

Title Shakespeare und unsere Klassiker. Vol.3

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU